

**Das frühe Oeuvre Charles Perciers
(1782 - 1800)
Zu den Anfängen des Historismus
in Frankreich**

Hans Ottomeyer

1976

**Das frühe Oeuvre Charles Perciers
(1782 - 1800)
Zu den Anfängen des Historismus
in Frankreich**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von
Hans Ottomeyer
in München

D. Gräbner 8602 Altendorf

1981

Referent: Prof.Dr. Willibald Sauerländer

Koreferent: Prof.Dr. Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung 26.2.76



Vorwort

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die erneut durchgesehene und teilweise verbesserte Version meiner im Jahr 1976 abgeschlossenen Dissertation. Darlegungen und Verweise sind unverändert geblieben, da neuere Publikationen oder spätere Erkenntnisse nur Ergänzungen und eine noch weitgehendere Vervollständigung ergeben hätten, nicht aber eine Veränderung der Argumentation oder der Ergebnisse.

Die Drucklegung verzögerte sich, weil ich es für sinnlos ansah meine Arbeit ohne das bisher unpublizierte und neue Bildmaterial, auf dem die Dissertation aufbaut, zu veröffentlichen. Der zunehmende Zeitzwang und die Aussicht auf eine Edition mit Illustrationen in England, die als Dissertationspflichtexemplar nicht anerkannt würde, veranlaßten mich die Arbeit dennoch in der vorliegenden Form vervielfältigen zu lassen. Auf Abbildungen wurde völlig verzichtet. Zahlen am linken Seitenrand sind Verweis auf das im Anhang aufgeführte Abbildungsmaterial, das somit in der Art von Anmerkungen Beleg für den Text ist.

Das Zustandekommen meiner Dissertationsarbeit gelang nur mit der Hilfe verschiedener Personen und Institutionen, die mein Anliegen unterstützten. Zuerst muß ich meinem Doktorvater Herrn Professor Sauerländer danken, der das vorgeschlagene Thema gerne akzeptierte, mir durch seine persönlichen Beziehungen nach Frankreich half und mit Vertrauen und Wohlwollen den Fortgang der Arbeit unterstützte. Mit seiner Fürsprache erlangte ich Forschungsstipendien des Deutschen Akademischen Auslandsdienstes,

der französischen Regierung und der Universität München, welche mir den Aufenthalt in Paris, gründliche Recherchen und die Niederschrift ermöglichten.

Von all denen, die mir bei der Erschließung, der von ihnen betreuten Bestände freundliche Hilfe gewährten möchte ich besonders dankbar hervorheben : Madame Hautecoeur (Bibliothèque Institut de France), Madame de Gary (Musée des arts décoratifs), Madame Serullaz (Cabinet des dessins), Madame Bouleau-Rabreau und Madame Jaques (Ecole des Beaux- Arts), Monsieur Adhemar (Cabinet des estampes), Monsieur Perouse de Monclos (Inventaire), Monsieur Foucard (Bibliothèque Marmottan), Monsieur Gallet (Musée Carnavalet). Seine Privatsammlung erschloß mir freundlicherweise Monsieur Olivier Lefuel wie auch die Nachkommen und Verwandten Fontaines, die ungenannt bleiben möchten. Die französische Orthographie überprüfte Frau Devote Steiner, der herzlich gedankt sei.

Da die Arbeit über das frühe Oeuvre Charles Perciers sich notwendig am überprüfbaren Detail orientiert, seien einige Leitgedanken voraus geschickt, die den inneren Zusammenhang betonen und den "roten Faden" herstellen mögen. Perciers Ausbildung, seine Entwürfe für die Akademie, seine Werke und die früh einsetzende Tätigkeit als Architekturlehrer charakterisieren eine Phase der Kunstgeschichte in der die Architektur und das davon abhängige Kunsthandwerk zu einer neuen Methode der Formfindung kommen. Die Formgebung wird bewußt an der Geschichte orientiert.

Der Historismus, dem in den letzten Jahren der Augenmerk der Kunstgeschichtsschreibung galt, ist noch weit davon entfernt eine gültige Definition gefunden zu haben. Gegen-

über der oft vertretenen Auffassung darin ein Nebeneinander von verschiedenen aus der Geschichte gezogenen Stilen zu sehen, scheint es mir, daß der Begriff des Historismus, wie ihn Meinecke ursprünglich prägte, fruchtbarer und schlüssiger ist. In seinem Buch "Die Entstehung des Historismus" von 1936 sieht er in diesem Begriff eine Geisteshaltung, die im Einklang mit der Aufklärung, aber im Gegensatz zum Idealismus nicht ein absolutes System von dem schaffen will was sein soll, sondern die Begriffe und Dinge als historisch geworden aufschlüsselt und so versteht. Dies ist ein Denken, welches das Einzelne als in einem historischen Prozess stehend erkennt, der seine Einmaligkeit begründet und seinen Wert relativiert. Versteht man nun den Historismus als Methode und nicht als Phänomen eines pluralistisch bestimmten Zustandes können Geistesgeschichte und Kunstgeschichte in eine ergebnisreiche Konstellation treten. Denn was das geschichtliche Denken will, ist immer wieder das Hervorheben eines älteren, ursprünglicheren und besseren Zustandes, um sich damit gegenüber einer bestrittenen Gegenwart zu legitimieren und aus der Geschichte die erwünschte Autorität abzuleiten. Die Legitimation aus der Geschichte ist die Funktion des Historismus. Eine bloße Beschreibung der verschiedenen möglichen Stile macht diese Epoche stärkster sozialer Auseinandersetzungen nicht verständlich. Der Baustil eines Gebäudes ist immer der Ausweis der Rechtmäßigkeit seiner Aufgabe. Die Faszination welche die pittoresken und vielfältigen Aspekte des späteren 19. Jahrhunderts ausübt, hat dazu geführt, daß die Anfänge des Jahrhunderts und sein Herauswachsen aus den Forderungen und Neuerungen des 18. Jahrhunderts kaum Beachtung fanden.

Die Arbeiten Perciers lassen nicht mehr ein bestimmtes, prägendes und direktes Vorbild erkennen, sondern Motiv und Formgebung sind in verschiedenster Weise und auf mehreren Ebenen abgesichert und mit historischen Zitaten begründet. In diesem Verfahren liegt der Schlüssel zum Verständnis der Stilentwicklungen welche Percier bestimmte, nämlich "Style Empire" und die erste Phase der Neorenaissance in Europa. Percier ist das vollkommene Produkt seiner Erziehung, der Musterschüler der Académie royale d'architecture, deren Prinzipien er später als einflußreicher Lehrer in das folgende Jahrhundert hineinträgt. Die Geschichte des Unterrichts kann hier die herkömmlichen kunsthistorischen Ableitungen weitgehend ersetzen. Nicht genug hervorgehoben werden kann die Rolle David Le Roys, der als erster Architekturgeschichtslehrer dieses Instituts die Entwicklung der Akademie zum Historismus hin vorbestimmte. Richtig bauen heißt unter seiner Aegide historisch richtig bauen. Auf der einen Seite ersetzt er das direkte Vorbild durch die Erkenntnis der historisch gesicherten Entwicklungsreihe einer Bauaufgabe, auf der anderen Seite gleicht er die beginnende Desorientierung aus, indem er die erste historisch greifbare Lösung als den Urtyp propagiert, dessen Prinzipien erhalten blieben und erhalten bleiben müssen. Auch im Detail verpflichtet er zu historisch korrekten Lösungen. Le Roy hat durch die archäologisch genaue Erfassung der Antike diese vom Stilideal zur Grundlage eines Entwicklungsprinzips gemacht, dessen Motivreichtum und Stilwandel er demonstriert. Was er für Griechenland leistete vollzogen Clérisseau, Piranesi, Peyre, Paris für die römische Antike. Die empirische Erfassung des dort Erhaltenen unter Einschluß der Renaissance in Italien setzte Percier fort. Er erarbeitete sich und seinen Schülern ein umfassendes Kompendium möglicher Vorbilder. Die Bauten nicht mehr die Prinzipien oder Lehren eines Bramante, Peruzzi, Sangallo, Vignola oder Palladio werden zu Vorbild. Mittel der Empirie ist die Parallele,

der Vergleich ähnlicher in ihrer Bauaufgabe gleicher Konstruktionen und ihrer Dekoration, um die beste Lösung zu erkennen. Recht gut läßt sich dies mit der damals entwickelten vergleichenden Paläontologie in Beziehung setzen mit der Cuvier das Gesetz des Lebens nicht im Schöpfungsakt, sondern im Entwicklungsprinzip suchte und fand. Die Auflösung orthodoxer Ideale, der Beginn entwicklungsgeschichtlichen Denkens, der strikte Rationalismus steht im Einklang mit dem Verfahren der Aufklärung. Die Geschichte wird kritisch überprüft und nutzbar gemacht. Man liefert sich ihr nicht auf Gedeih und Verderb aus, wie es der spätere Historismus tut, der die Illusion einer besseren geschichtlichen Welt nachbaut und "sich aus der Gegenwart fortseht". Es bleibt fraglich ob man den eklektizistischen Historismus unter einen Begriff mit dem romantischen Historismus subsumieren darf, zu unterschiedlich sind die Intentionen. Auf der Linie eines rationalen Historismus liegt Perciers Engagement für das Musée des monuments français und die Denkmalspflege ebenso wie sein Eklektizismus bei den Entwürfen für Innendekorationen und Kunsthandwerk, welche Formen der römischen Antike und der Renaissance als prägende Anfänge europäischen Lebensstils neu beleben. Die Übernahme von Perciers Formenwelt durch die offizielle Kunst des französischen Kaiserreichs verschaffte ihr weitreichenste Geltung. Sein Stil blieb der politische Repräsentationsstil der aufgeklärten Monarchien. Dies wohl nicht zufällig, denn außer der Legitimation durch die Geschichte beinhaltet der Historismus Percier'scher Prägung die kritische Stellungnahme gegenüber der Überlieferung.

Mit diesen verkürzt angesprochenen Begriffen und Konjekturen soll das Umfeld angesprochen sein in das sich das in der Folge chronologisch abgehandelte Oeuvre Perciers fügt.

GLIEDERUNG

Das frühe Oeuvre Charles Perciers (1782-1800)
Zu den Anfängen des Historismus in Frankreich

VORWORT I

EINLEITUNG 5

BIOGRAPHIEN 7

DIE AUSBILDUNG

École gratuite de dessin 13

Die frühen Lehrer 17

A.-F.Peyre und M.-J.Peyre 17

Paris, Chalgrin, Gisors, Mongez 27

J.-D.Le Roy 28

DIE WETTBEWERBSPROJEKTE PERCIERS 1782-6

Maison d'un Prince 1782 33

Ménagerie 1783 36

Château au milieu d'un grand parc 1784 47

Orangerie 1785 50

Grotte 1785 53

Académie 1786 56

EXKURS P.F.L.FONTAINE

Die Ausbildung 69

Monument sépulcral 1785 71

DIE RÖMISCHEN STUDIENJAHRE 1786-91

Die Reise nach Rom 1786 84

Monument pour l'histoire naturelle 1787 86

Aufnahme Septimius-Severusbogen 1787 88

Aufnahme der Trajanssäule 1788-9	92
Académie de Poésie und Villa Laurentiana	94
Das Drouaisgrabmal 1788	95
Flaxman, Canova	102
Die römischen Zeichnungen	105
"Maisons de plaisance de Rome"	114
"Palais ..."	117
Die Reise nach Neapel	121
Die Rückreise	122

DIE PARISER ARBEITEN

Das Grabmal für de Laborde 1791	124
Kunstgewerbliche Arbeiten 1791-2	127
Der Sitzungssaal für die Convention nationale 1792-3	129
Der Sitzungssaal der Section Brutus 1794	134
Die Chambre des Députés 1795-7	137

EXKURS P.F.L.FONTAINE

Die römischen Arbeiten 1787	140
Die römischen Zeichnungen	143
Die Aufnahme der Aquädukte 1789	145
Die Arbeiten in Frankreich 1790-2	146
Die Englandreise 1792	149
Die Zusammenarbeit zwischen Fontaine und Percier	149
Die Bühnenentwürfe 1792-1802	152
Die nationalen Wettbewerbe 1794	159

PERCIER UND DIE FRANZÖSISCHEN KUNSTDENKMÄLER

Die Commune générale des arts 1793	165
Écouen und Montmorency 1793	166
Fontainebleau	167
Saint-Denis 1794	169
Percier und das "Musée des monuments français"	172
Die Salonexponate 1793-1798	183

DIE INNENDEKORATIONEN 1798-1800

Das Schlafzimmer Mme. Récamiers 1798	192
Zum "Recueil de décorations intérieures ..."	195
Das Atelier Isabey's 1798	198
Die Dekorationen für Dumanoir, Chauvelin, Gaudin, Ouvrard und Michel 1799	203
Exkurs: Das Zimmer Mme. Moreaus 1801-1802	212
Die nicht identifizierbaren Entwürfe vor 1800	215
Identifizierbare aber undatierbare Entwürfe des "Recueil ..."	220
Die Aufträge für Bonaparte 1797 bis 1800	222
Exkurs: Das "Album Biennais"	235

STILBEGRIFFE UND ABLEITUNGEN

Die Wertungsgeschichte des "Style Empire"	241
"Style Directoire" und "Style Empire"	244
Die Ableitungen	247
"goût étrusque" und "style arabesque", zur Vor- geschichte des Stils Perciers	249

DER STIL PERCIERS

Bélangier und Percier	279
Eine Charakterisierung der Wanddekorationen Perciers	282
Die Möbelentwürfe Perciers	286
Die Prinzipien der Möbelentwürfe Perciers	290
Zur europäischen Verbreitung	295

DIE HORAZILLUSTRATIONEN 1799

DIE ERSTEN ARBEITEN WÄHREND DES KONSULATS 1799

"La Malmaison"	303
"Temple de Mars" und "Esplanade des Guerriers"	310

DIE ARCHITEKTURSCHULE PERCIERS

Die Schule und Schülerentwürfe 1791-1800	317
Die Académie des Beaux-Arts	326
Die Schüler und ihre Publikationen	330
Die Wirkungen Perciers	336

DIE SCHRIFTEN PERCIERS UND FONTAINES

Die Veröffentlichungen	346
Zur Kunstgeschichte	349
Der "Despotisme de la Mode"	352
Die Prinzipien	354

ABKÜRZUNGEN	356
-------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	358
---------------	-----

ABBILDUNGEN	367
-------------	-----

EINLEITUNG

Die im 19. Jahrhundert häufig geäußerte Meinung, dass die Bedeutung Perciers für die Architektur seiner Zeit dem Einfluss Davids auf die Malerei vergleichbar gewesen sei¹, hat in der heutigen Kunstgeschichtsschreibung keine Fortsetzung gefunden.

Zu sehr überwiegt die Verknüpfung des Namens Perciers mit einem weitgehend auf die Dekoration von Innenräumen beschränkten "Style Empire", als dass ihm in der Architekturgeschichte eine Rolle zugebilligt würde. Percier sind bisher nur Biographien² gewidmet worden, die sich mit seinen Werken im Zusammenhang mit seiner Lebensgeschichte, nicht aber mit den Formen der Werke und deren Einordnung in die Entwicklung der Kunst beschäftigen. Ein neuer Ansatz, um die Bedeutung Perciers für die Architektur und das Entstehen des "Style Empire" abschätzen zu können, ergibt sich, indem man auf das vernachlässigte und nahezu unpublizierte Oeuvre der frühen Zeit zurückgreift.

Die Möglichkeit, eine Zäsur mit dem Jahre 1800 zu setzen, ist durch die politische Geschichte gegeben, da mit der Etablierung Bonapartes als erster Konsul und der Einstellung Perciers als sein Hofarchitekt, neue Aufgaben und eine ganzlich andere Quellenlage vorliegen.³ Die stilistische Ent-

1 R.Rochette. Notice historique sur la vie et les ouvrages de M.Ch.Percier. Institut de France. Classe des Beaux-Arts t.10. 1840. 25 und Revue des Deux-Mondes t.24. 1840. 246 (in der Folge wird nach dem Abdruck in der Revue des Deux-Mondes zitiert), M.J.Delécluze. Les Beaux-Arts dans les Deux-Mondes en 1855. P.1856. 399, V.Baltard. L'école de Ch.Percier. Institut de France. Classe des Beaux-Arts. t.43. 1875. 41.und öfter.

2 cf. den folgenden Abschnitt.

3 Die Aufträge Bonapartes für die Neuausstattung seiner Residenzen und die Dekorationen der Hoffeste liegen vor allem in der Serie O² der Archives nationales in Paris.

wicklung Perciers ist zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen und mündet in die Staatsrepräsentation ein, welche einen grösseren Aufwand erforderte.¹

Percier hat 1779 in der Architekturschule A.-F.Peyres den Architekten P.F.L.Fontaine kennengelernt, mit dem gemeinsam er in Rom seine Studien betreibt und sich 1793 zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschliesst. Fontaine, von dem es nur wenige eigene Entwurfszeichnungen und damit gesicherte Werke gibt, kann von einer Behandlung Perciers zwar getrennt, aber doch nicht ausgeschlossen werden. Aus diesem Grund soll in zwei Exkursen auf seine Arbeiten eingegangen werden, um grössere Klarheit über das enge Zusammenwirken der beiden Architekten zu erzielen.

Im Laufe der Bearbeitung des frühen Oeuvre Perciers stellte sich die Auseinandersetzung Perciers mit historischen Stilen und ihre Verwendung für Architektur und Innendekoration zunehmend als der Aspekt seines Oeuvres heraus, der einen Zusammenhang in die sehr verschiedenartigen Arbeiten bringt.

Der Einfluss Perciers, wie er bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts im Bewusstsein blieb, leitet sich nicht von seinen Innendekorationen und seinen Arbeiten als Architekt her, sondern von seinen Veröffentlichungen und seiner seit 1791 bis etwa 1830 bestehenden Architekturschule. Percier legt Grund zu einer als Vorbild geltenden mit archäologischer Akribie und historischer Methode erforschten und dargestellten italienischen Renaissance. Gerade an den frühen Arbeiten Perciers lässt sich deutlich zeigen, wie nach der methodischen Erarbeitung des Formenschatzes der Antike ein solches Verfahren auch auf spätere Epochen angewandt wird. Wie sehr die Methode Perciers Geltung erlangte, erweist sich an seiner Schulwirkung.

1 für die Zeit des Empire ist eine Frankfurter Dissertation in Vorbereitung: H.-J.Haasengier. Der Palais du Roi de Rome.

BIOGRAPHIEN

Erst mit dem Tode Perciers am 5. September 1838 setzen die Versuche ein, seine Biographie zu erstellen und seine Werke zu würdigen.¹ Von den Grabreden, die am 7. September von seinem Schüler Hippolyte Lebas im Namen des Instituts, von P.V.Belloc für die École gratuite de dessin und von H.Rohault im Namen des Conseil de bâtiments civils gehalten werden, gibt allein die erstere über die üblichen Redewendungen hinaus eine sichere, wenn auch allgemeine Charakteristik Perciers und verweist auf die detailliertere "Notice historique", die vom Secrétaire perpétuel der Académie des Beaux-Arts verfasst werden soll.² Quatremère de Quincy, der dieses Amt innehatte, entzog sich ohne Angabe von Gründen der Pflicht, die offizielle Grabrede zu halten und schreibt auch die "Notice historique" nicht.³ Daraufhin bildet die Akademie eine Kommission, der Lebas angehört, um zu überlegen, wie eine Würdigung Perciers geschehen soll.

Noch im selben Jahr verfasst A.-L.-T.Vaudoyer (1756-1846) in seiner Stellung als Secrétaire archiviste de la Section d'Architecture de l'École de Beaux-Arts eine "Nécrologie de Mr.Charles Percier".⁴ Dieses Manuskript, das bisher unbekannt blieb, bietet für die Zeit der Ausbildung neue Informationen und ist verlässlich, da es von einem engen Freund Perciers, der ihn seit den gemeinsamen Studien an der Académie d'architecture kennt, verfasst ist. Das wird von einer beigehefteten Briefkopie Fontaines an Vaudoyer

- 1 Früher: C.Gabet. Dictionnaire des artistes. P.1831 erwähnt allein Werke Perciers nach 1800. F.Mazois. Le Palais de Sçaurus. P.1814. 22-24 charakterisiert Percier unter dem Pseudonym des Hermodore.
- 2 Discours prononcé aux funérailles de M.Percier. 7.9.1838. P.1838. mit einem solchen Titel und Datum auch die Reden Bellocs und Rohaults.
- 3 Brief Lebas an Fontaine vom 10.9.1838. Abdruck: J.Duportal. Charles Percier. Paris 1931. p.99-101.
- 4 B.E.B.-A. Ms 198.

bestätigt (14.5.1840): "Je te remercie encore de ta nécrologie de Charles Percier: Tout que tu as dit de lui est parfaitement exact."¹ Mit der ausdrücklichen Absicht, so falschen Äusserungen, wie sie über Percier gemacht worden sind, vorzubeugen, beginnt Fontaine am 20.9.1839 seine Lebenserinnerungen unter dem Titel "ma vie" niederzuschreiben. Das Original des Manuskriptes ist nach Aussage des letzten Besitzers verloren gegangen; ich stütze mich auf eine Kopie, die 1896 von F. Meunie, einem Enkel Fontaines, angefertigt wurde und sich in Privatbesitz befindet.² Obwohl Fontaine mehr den Akzent auf anekdotische Erlebnisse legt, enthält diese Autobiographie grundlegende Auskünfte über seine und Perciers Arbeiten und die Form ihres Zusammenwirkens. Das Oeuvre ist jedoch in keiner Weise vollständig angeführt und der Zeitraum nach 1800 wird nur noch kursorisch behandelt. Diese für die Erschliessung der frühen Epoche wichtigste Quelle wurde von F. Halévy für die "Notice historique sur la vie et les travaux de M. Fontaine" vom 7.10.1854 extensiv herangezogen.³

Häufig damit verwechselt wird das "Journal de nos travaux depuis le 9. Frimaire an 8" Fontaines, ein Tagebuch, das mit dem 30. November 1799 beginnt und 1851 endet. Zwischen dem 13.11.1833 und 24.12.1841 ist es nicht geführt. Das Original soll nach L. Battifol⁴ 1871 in der Bibliothèque du Louvre verbrannt sein. Es gab jedoch zumindest noch zwei Kopien davon.⁵ Nach einer Kopie, die sich im Besitz von Nachkommen Fontaines befand, hat Battifol vollständige

- 1 Cf. Ms Vaudoyer: Extrait succinct des travaux de quelques architectes du Gouvernement ... Percier ... 1814. B.A.A. carton 32.
- 2 Coll.D.
- 3 Institut impérial de France. Académie de Beaux-Arts .t. 1854.55sq. Abdruck: F. Halévy. Souvenirs et Portraits. P. 1862.
- 4 La Maison du Premier Consul u. Le Sacre. Revue de Paris. 1911. 315-336, 853-869.
- 5 In der Kartei des Konservators des Schlosses Compiègne wird nach einer Kopie B unter dem Stichwort "Berthauld" zitiert.

Tagesnotizen veröffentlicht, dies aber nur auszugsweise und bis zum 22.7.1805. Sie decken sich zum Teil mit den weitgehend vollständigen Zitaten zu Malmaison, die Lescure anführt.¹ In der Bibliothèque Marmottan in Boulogne-sur-Seine liegen zwei maschinengeschriebene Teilkopien, die die Zeitspanne vom 22.3.1800 bis zum 23.12.1813 umfassen. Davon ist eine chronologisch, die andere topographisch geordnet. Beide wurden 1939 nach einer nur das Consulat und Empire umfassenden Abschrift einer Th.-E.Foulon, geb. Fontaine, gefertigt. Hier sind die Auszüge anders gewählt als bei Battifol, und es ergeben sich zum Teil zusätzliche Informationen. Nach einer vollständigen Kopie des Originals zitieren P.Leon: "Le Journal de Fontaine"² und Madame David-Roy: "Fontaine, "Lebrun" de Louis-Philippe".³ Die benutzte Kopie, die für Studien der Pariser Architektur zwischen 1800 und 1850 eine der wichtigsten Quellen ist, besteht aus 12 Bänden, die sich in Pariser Privatbesitz befinden.⁴

Fontaine, der erster Architekt Napoleons, Louis XVIII, Charles X und Louis-Philippes war, gibt darin von 1800 bis 1851 Auskunft über seine täglichen Beschäftigungen. Madame David-Roy überlegt zur Zeit die Publikation.

Die Eloge, der Quatremère de Quincy sich entzog, wird 1840 von seinem Nachfolger Raoul-Rochette gehalten.⁵ Mit hohem literarischem Anspruch und überzeugendem Urteil wird hier ein Bild von Percier entwickelt, das persönlicher Vertrautheit und sicherer Sachkenntnis entspringt. Hinter der Zeichnung seiner Persönlichkeit steht allerdings eine

1 La Malmaison. P. 1867. Appendice II. Auszug vom 22. III. 1800 - 24. IX. 1802.

2 Études et documents sur l'art français du XIIe au XIXe siècle. Paris 1959. 364-371.

3 Extraits de son Journal présentés par une de ses arrière petits-filles. G.B.A. t.59. 1962. 165-172.

4 Ohne nähere Angaben benutzt von M.-L.Biver. P.Fontaine. P.1964 und K.Hammer. J.I.Hittorf. Stuttgart 1968.

5 op.cit.

Untersuchung des Oeuvres zurück; Details werden zugunsten des Flusses der Darstellung unterdrückt. Trotzdem ist diese erste veröffentlichte Biographie Perciers neben "mia vita" im Auszug Halèvys die wichtigste Quelle aller späteren Percier betreffenden Literatur geworden.

Wie bei Rochette scheint bei A.-C.-P. Valery, dem Verfasser des Artikels "Percier" in der Biographie universelle¹ eine direkte Bekanntschaft mit Percier und Erkundigungen bei seinen Vertrauten vorzuliegen. Valery war Autor von Reisebildern und -führern über Italien, was einen Berührungspunkt mit Percier ergab. Der Lexikonartikel Valerys enthält Hinweise auf sonst weitgehend unbekannte Projekte, die zum Teil einer Überprüfung standhalten und in den Künstlerlexika, welche sich allein auf Rochette und Halèvy stützen, nicht mehr Erwähnung finden.² Eine Ausnahme bildet E.L.G.Charvet: "Architectes lyonnais." Lyon 1899, der aufgrund der Auswertung der Salonkataloge eine vollständige Liste der Salonexponate abdruckt und alle Publikationen Perciers und Fontaines, die die Bibliothèque nationale besitzt, anführt.

Weitgehend an Rochette lehnt sich ein anonymer Artikel im Magazin pittoresque. Sept. 1856 an,³ das gilt auch für E. Chesneau. Charles Percier. G.B.A. t. 48. 1881. 148-157, 350-369.

Das Buch M. Fouchés. Percier et Fontaine. Paris 1904. verwertet sämtliche bisher genannte Literatur, und er ist der erste, der nach Halèvy wieder "mia vita" einsah und

1 ed. Michaud. 2. ed. Supplément t. 76. P. 1844.

2 Nouvelle Biographie générale. ed. Hocker. Paris 1862. A.-E.Lance. Dictionnaire des architectes français. 2t. Paris 1872. Ch. Bauchal. Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français. Paris 1887.

3 Nachdruck: La curiosité universelle. no. 236. vom 27.7.1891.

heranzog. Es fließen insbesondere für die nachnapoleonische Epoche eigene Nachforschungen mit ein, die aber nicht belegt werden und auf den letzten Seiten wird eine Einordnung des "Style Empire" in den Klassizismus unternommen.

Bei weitem die umfangreichste und detaillierteste Arbeit ist die 1931 erschienene Monographie Perciers von Jeanne Duportal. Diese Publikation, - ursprünglich nur als die Veröffentlichung der Zeichnungen Perciers in der Bibliothèque de l'Institut geplant -, wuchs sich unter Benutzung der greifbaren Literatur, publizierter und unpublizierter Archivalien zu einer weitgehend vollständigen Biographie aus. Das "Journal" ist ihr bekannt und wird zugrundegelegt, aber nicht genannt. Das Fehlen einer Bibliographie und fast aller Nachweise, die nur gelegentlich gegeben werden, erschwert leider die Benutzung. Auf eine kunsthistorische Charakterisierung und Einordnung ist ganz verzichtet. Die beigelegten Abbildungen der Zeichnungen Perciers sind willkürlich auf eine Auswahl von französischen Kunstdenkmälern beschränkt, unter Auslassung der diese bei weitem Überwiegenden Zahl der in Italien gefertigten Skizzen und Studien.

Die Besprechung H.Lemonniers¹ kritisiert darüber hinaus die zu weitgehende Auslassung Fontaines: "Il s'imposera aux historiens futurs de Percier ... et de Fontaine, car il faut les réunir d'abord, ne serait - ce que pour mieux les distinguer ensuite. Et je dois ajouter tout en suite que le problème Percier ... ne sera complètement résolu que lorsque l'aura été le problème Fontaine." Er fordert, die Art der Zusammenarbeit zwischen Percier und Fontaine erst zu untersuchen, bevor man einen der Architekten gesondert behandelt.

An Literatur über Fontaine gibt es ausser von Halévy keine Monographie Fontaines bis auf das Buch von L. Biver: "Pierre Fontaine, premier architecte de l'Empereur". Paris 1964. Diese Schilderung, die der Faszination, die von

1 Charles Percier, Journal des Savants. 1932. no.4. 146.

Napoléon und dem Aufstieg seines Trabanten ausgeht, erliegt, ist eine wenig kritische Kompilation der vorhandenen und genannten Literatur, von "mia vita" und des "Journal". Belege werden nicht gegeben.

Den Ansatz, auf Grund eines nicht allein auf Innendekorationen beschränkten Oeuvres eine Zuordnung Perciers zu versuchen, hat allein L. Hauteceur im Rahmen seiner "Histoire de l'Architecture classique en France" unternommen.¹ Dabei legt er seine Forschungen über die Vorgänge in Rom während des 18. Jahrhunderts zugrunde², die es ihm ermöglichen auch die folgende Entwicklung besser zu charakterisieren. Bei ihm finden sich die ersten deutlichen Hinweise auf die Rolle, welche die römische Renaissance im Oeuvre Perciers und Fontaines spielt.

1 t.5. 1953. 156-191, 252-256, 335-356.

2 Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle. P. 1912.

Charles Percier wurde am 22. August 1764 in Paris geboren. Sein Vater, der aus dem Franche-Comté stammte, hatte in einem Regiment der Schweizer gedient und erhielt später seine Einkünfte aus der Vermietung einer der Wachstuben der Tuilerien. Die Mutter arbeitete für die Wäschekammer Marie-Antoinettes.¹

Verschiedentlich führt Percier den Namen seiner Mutter in einem Doppelnamen als Percier-Bassant.

DIE AUSBILDUNG

École gratuite de dessin

Nach einer vermutlich rudimentären Schulbildung² erhielt Percier seine erste künstlerische Ausbildung an der "École gratuite de Dessin".³ Diese in ihrer Zeit einmalige Institution war 1766 von dem Maler J.-J. Bachelier, der die Manufaktur Sèvres leitete, unter königlicher Protektion als eine Stiftung gegründet worden. "L'objet principal de son institution est de mettre l'étude de l'ornement à la portée de jeunes gens qui se destinent à l'exercice de ceux des arts mécaniques auxquels cette connoissance est indispensable. Elle prétend aussi donner les éléments du dessin à beaucoup d'artisans qui peuvent avoir besoin

1 Ms Vaudoier. Rochette 1840. 247. Valery 1844.

2 cf. Orthographie des Briefes Perciers an Bernier vom 29.4.1789. B. A. A. Carton 32 arch. publ. F. Boyer. Charles Percier. Documents inédits. B.S.H.A.F. 1962 257.

3. Nach Ms Vaudoier, bestätigt durch Fontaine. Weitere Verbindungen: Entschuldigung für das Fernbleiben an einer Direktoriumssitzung. Bibl. municipal Rouen coll. Blossenville 1511 vom 15.4.1837. Percier vermacht der Schule 100 000 frs.: Testament Perciers 26. Juli 1833. A.N. Minutier. t. XLVI. 903. Papiers Frotin. publ. Duportal 1931. 94-98, Journal de Débats vom 9.9.1838.

de ces leçons, pour tracer ou communiquer leurs pensées."¹
Das Material, das Cochin über diese Schule zusammentrug, deren Vorstand er seit 1779 angehörte, ist heute in einem Band der Collection Deloynes des Cabinet d'estampes der Bibliothèque nationale zusammengefasst. Besonders die folgenden Broschüren geben über diese Zeichenschule detailliert Auskunft:²

no. 1821: Prospectus 1773

1823: Détails sur l'Origine & l'Administration de l'École royale gratuite de Dessin

1824: Discours sur l'Utilité des Écoles élémentaires en Faveur des Arts mécaniques. Prononcé par B.(achelier) à l'Ouverture de l'École gratuite de Dessin le 10. Sept. 1766. Paris Imp.nat.1792, auch 1774, 1789.

1826: Sur l'Utilité des Etablissements des Écoles gratuites de Dessin en Faveur des Metiers.
M.J.B.Deschamps, Peintre du Roy. Paris 1789.³

Die Stiftung, die vom Hofe, Künstlern und Dilettanten getragen wurde, ermöglichte den kostenlosen Zeichenunterricht eines jeden Interessierten. In seiner Gründungsrede schildert Bachelier aufschlussreich seine Intentionen. Er geht von einer Kritik der Rocaille aus - "les décorations informes" - deren Auswucherung er der mangelnden Grundauss-

1 Quatremère de Quincy. Rapport sur les arts. Paris 1797. 34.

2 B.N.Est.coll.D. t. 59.

3 weiteres Material: L.Courajod. L'École royale des élèves protégés ... et suivi de documents sur l'école royale gratuite de dessin fondée par Bachelier. P. 1874. 167-252.

Almanach royal. P. 1773 sq. Calendrier pour l'année 1786 à l'usage des élèves qui fréquentent l'école royale gratuite de dessin. P. und folgende Jahre mit Listen der Preisträger. Pétition des Souscripteurs de l'e. g. d. d. P. 1792 und weitere Broschüren A.A.B.-A. Carton B 20.

bildung der Handwerker anlastet. In einem Zeichenunterricht sieht er die Möglichkeit zu einer Reform, die sich bisher nicht durchsetzen konnte, da es an einem Berührungspunkt zwischen den Erkenntnissen der Akademien und der Menge der Kunsthandwerker mangelt. Die Förderung des Kunsthandwerks unterstellt er dem nationalen wirtschaftlichen Interesse. Die Überfremdung dieser Metiers bereitet ihm Sorge - "... on y trouvera dix étrangers contre un François."

Die aus diesen Überlegungen resultierende Praxis sah so aus, dass man ausgezeichnete Schüler der Akademie zu Lehrern bestellte, die die 1500 Schüler vom achten Lebensjahr an in Wechselschichten zweimal wöchentlich zweieinhalb Stunden unterrichteten. Der Unterricht fand in der 1 "Ancienne École de Chirurgie" in der heutigen rue de l'École de Médecine statt, die 1775 vom König für die neue Institution gekauft wurde.¹ Es wurde mit dem schwarzen Stift nach von der Schule gestellten Vorlageblättern Architektur, Figur, Tiere, Blumen und Ornament kopiert. Die gesammelten Vorlageblätter befinden sich heute mit Ausnahme des Bandes Architektur in der Bibliothèque Doucet.² Es sind speziell gefertigte Stiche in roter oder schwarzer Crayonmanier. Die Namen der Künstler, welche die Zeichnungen dafür lieferten, sind mit Blei auf der Rückseite der Blätter identifiziert. Es ist auffallend, welche Bevorzugung in der Zusammenstellung der Vorlagen Detailstudien erfuhren. Die Auswahl scheint von Bachelier bestimmt, der in jeder Kategorie mit einer grossen Anzahl von Blättern vertreten ist. Während für die "Figur" der Stil der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht überwunden ist,³ sind die Ornamente bis auf

1 Der Hof erhielt um 1840 eine Loggia, auf deren rechtem Tondo Perciers Porträt an seinen Einfluss auf das Kunstgewerbe erinnert.

2 BAA: V m 2. t. 1-4.

3 Deshayes, Boucher, Bouchardon.

2,3 wenige Ausnahmen von zeitgenössischen Ornemanisten wie Forty, Lhuillier, La Rottiere und Salembier gezeichnet worden. Den grösseren Teil der 263 Blätter machen Studien von naturalistischen Ornamentmotiven aus. Nur in wenigen Fällen sind dies auf römischen Reliefs und Bauteilen basierende Studien. Einige darauf bezogene Uminterpretationen sind als "arabesques" bezeichnet. In jedem Falle überwiegen die Einzelstudien, zusammenhängende Dekorationssysteme kommen nicht vor. Es ist äusserst bedauerlich, dass gerade der Band Architektur verlorengegangen ist, und hier keine Schlüsse möglich sind. Dass diese Blätter bis in die Zeit der Revolution hinein von den Schülern nachgezeichnet wurden, lassen Kritzeleien auf den Rückseiten erkennen.

Percier, der 1773 in die Schule eingetreten sein müsste, dürfte sie 1779 verlassen haben, da der Unterricht gewöhnlich sechs Jahre dauerte.

Percier hat hier eine überaus gründliche Ausbildung zum Zeichner erfahren, die ihm bei den jährlichen Prämierungen mit Buchpreisen anerkannt wurde.¹ Aber es konnte nicht ausbleiben, dass das wiederholte, getreue Kopieren nach zweidimensionalen Vorlagen den Stil seiner Zeichnungen in einseitiger Weise prägte. Obwohl seine Zeitgenossen mit dem Lob seiner Fertigkeit nicht zurückhalten, so muss man doch eine gewisse Ängstlichkeit und Penibilität feststellen. Auch war das Nachzeichnen von Formfragmenten allein auf eine getreue Detailwiedergabe hin angelegt. Man findet in dieser Methode charakterisierende Züge, die sich durch das ganze zeichnerische Oeuvre Perciers hindurch verfolgen lassen.

-

1 Ms Vaudoyer.

Die frühen Lehrer

In der frühen biographischen Literatur finden sich noch andere Hinweise auf seine erste Ausbildung. So wird der jüngere Lagrenée genannt.¹ In der Bibliothèque de l'Institut Ms 1013 p.23 finden sich zwei Zeichnungen Perciers antiker Geräte mit der Notiz "d'après Mr. Lagrenée le jeune". Sie sind jedoch unter die Zeichnungen eingeordnet, die nach 1791 in Frankreich entstanden. Von Valéry 1844 wird ein deutscher Zeichner, dessen Namen er nicht nennt, angeführt, sowie ein Maler "Poirson". Ein solcher Künstler ist nicht nachzuweisen. Einzig bei Benezit² wird ein Michel Poisson als Zeichner und Stecher für die Zeit von 1770-80 genannt. Derselbe gilt bei I.P.Alaux³ als Zeichenlehrer der Hofdamen Marie-Antoinettes. Die von Poisson gestochenen "Cris de Paris"⁴ lassen keine Verbindung zum Zeichenstil Perciers erkennen, sondern zeigen im Stil Bouchers gestochene Figuren. Die Förderung Perciers durch Poisson dürfte deswegen nicht als ein wirklicher Einfluss verstanden werden.

A.-F.Peyre und M.-J.Peyre

Nach dem Ausscheiden aus der École gratuite de dessin 1779 ist Percier in die vielbesuchte Architekturschule des jüngeren Peyre eingetreten, die als die beste in Paris galt⁵, und nahm dort am täglich stattfindenden Unterricht teil. Die Grundlage des Unterrichts ist ein Zeichenkurs gewesen. Das lässt sich aus dem Nachlass Peyres schliessen,

- 1 Rochette 1840. 247. Jean-Jaques Lagrenée (1739-1821).
- 2 Dict. de peintres et sculpteurs ed. 1953. t. VI.
- 3 Académie de France a Rome. P 1943. t I. 226, ohne Nachweis.
- 4 BN Est. AA I. Suppl. rel.
- 5 "mia vita", Percier u. Fontaine. Résidences des Souverains. 1833. 163.

in dem sich etwa 100 Blätter befanden, nach denen Antiken und Bauornament gezeichnet wurden.¹ Da keine direkten Anhaltspunkte vorhanden sind, in welcher Weise die Architektur gelehrt wurde und welche Inhalte die Lehren hatten, muss man auf das Oeuvre und die Schriften Peyres und seines älteren Bruders zurückgreifen, um zu erkennen, wie die Architekturvorstellung Perciers geformt wurde. Eine gewisse Ausführlichkeit ist unvermeidbar, da in diesen Jahren und mit diesen Methoden ein Wechsel in der französischen Architektur stattfindet, bei dessen weiterer Entwicklung Percier eine dominierende Rolle spielt.

Antoine-François Peyre (1739-1823), zu dieser Zeit Contrôleur des batiments de St. Germain-en-Laye und Académicien zweiter Klasse seit 1777, hatte bei seinem älteren Bruder Marie-Joseph (1730-1788) gelernt und schliesst sich eng an dessen nachrömischen Stil an. In den Schriften des älteren Peyre, der als einer der einflussreichsten Architekten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkannt worden ist, aber dessen Oeuvre noch nicht dementsprechend behandelt oder analysiert wurde, finden sich eine Reihe von Forderungen, die als grundlegende Prinzipien bei Percier wiederzufinden sind.²

Während die Marigny gewidmete Erstausgabe seiner "Oeuvres d'architecture" von 1765 zu den Tafeln mit den Projekten nur kurze Erläuterungen aufweist, die aber schon in der

- 1 Notice de Tableaux, Dessins ... Composants le Cabinet et la Bibliothèque du feu M. Peyre. P. 14. IV. 1823. no. 21-44. p. 8-9.
- 2 bisher zu M.-J. Peyre: Biographie durch seinen Sohn A.-M. Peyre. "Notice sur la vie de l'auteur" in der Ausgabe der "Oeuvres d'architecture" von 1795, andere Fassung A.N. AB XIX 3536 dr. 9 Peyre. Hautecoeur 1952. IV. 225-31. J. Harris. Le Geay, Piranesi and international Neo-Classicism in Rome 1740-50. Essays presented to R. Wittkower 1967. 189, 191. J.M. Pérouse de Montclos. E.-L. Boulée. P. 1969. 42. M. Steinhauser u. D. Rabreau. Le théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre 1767-1782. Revue de l'art 1973. 9-49. J. Erichsen. "Antique" und "Grec". Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus. Diss. Köln. 1975.

Tendenz seine Absichten erkennen lassen, finden sich in der von seinem Sohn 1795 herausgebrachten zweiten Auflage vor der Académie architecture gehaltene Vorträge abgedruckt, welche ausführlich seine Meinungen zur Architektur verdeutlichen. Es handelt sich dabei um die "Dissertation sur les Distributions des Anciens relativement aux nôtres" von 1772¹ und die zum Teil überschneidende aber auch ergänzende Schrift "Parallèle des temples des anciens avec les églises modernes". Dazu ist noch der Aufsatz "Principes que les anciens observaient pour la Disposition des Colonnes et des Entre-Colonnes" abgedruckt.

In seinen Schriften gibt er zwar zu, dass Ägypten und Griechenland die Voraussetzungen für die römische Architektur lieferten, aber die römische Baukunst übertrifft ihre Vorläufer und erreicht in augusteischer Zeit ihre höchste Blüte. Die römischen Baudenkmale sind die Grundlage für die Architektur Bramantes, Peruzzis, Sangallos, Michelangelos und Vignolas. Die Werke dieser Renaissancearchitekten können besser als Vorbild dienen als die antiken Bauten selbst, da die genannten Baumeister die antiken Monumente unzerstörter und vollständiger vor Augen haben. Es war Palladio, der die beste Antikenkenntnis hatte; die Qualität seiner Bauten beweist sich daran, daß sie auch dem naiven Betrachter gefallen. In Frankreich wurden unter der Regierung Heinrichs II. und Ludwigs XVI. die besten Bauten errichtet. Es sind die gigantischen Dimensionen antiker Bauten, welche den Betrachter am stärksten beeindrucken. Das 18. Jahrhundert muss sich damit bescheiden, allein durch die einfache Komposition die Größe erkennen zu lassen, welche die römische Baukunst kennzeichnet.

1 korrigiertes und 27.4.1772 datiertes Originalms. B.A.A. carton 32 architectes. Peyre. Kopie ms. der Akademie A.A.B.-A. carton B 3 - cf. Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture, 1671-1793. 10 t. ed. H.Lemonnier P. 1911-24. t. 8. 130 - 27.4.1772, erstmals gedruckt im Mercure de France 1774.

Im Gegensatz zur bisherigen Meinung, dass die antiken Gebäude die Bequemlichkeit der "Disposition française" vermissen lasse, kann man in diesen kleine, gegeneinander versetzte Räume mit Groteskendekor nachweisen. Diese Feststellung ermöglichen die Reste der Villa Hadriana, die Peyre 1755 mit de Wailly und Moreau-Desproux erforschte.¹

Die römischen Paläste waren einstöckig und auf Grotten gestellt. Die mittleren grossen Säle hatten nur Oberlicht. Um sie herum waren kleinere Wohnräume mit variierten Grundrissen angeordnet. Wenn noch Zimmer aufgestockt waren, dann sind sie von geringer Bedeutung, denn die Treppen sind ohne Aufwand gestaltet. Die Treppen der Aussenanlagen fehlen, sie sind durch flache Terrassierungen und Rampen ersetzt. Damit entwickelt Peyre eine Alternative zum zeitgenössischen Palastbau, dessen Mehrstöckigkeit er als verwirrend empfindet. Er kritisiert die neuerdings aufgenommenen kleinen Pavillons, in die sich die Herrschenden zurückzogen und die jeden Willen zur Repräsentation ihres Amtes vermissen lassen.

Die freistehende Säulenordnung als Portikus oder Kolonnade, in der Peyre das wesentlichste Gestaltungsmotiv der Antike sieht, sollte auch in Frankreich durchgesetzt werden.

Als Mittel, um zu einer neuen und guten Architektur zu kommen, sieht er keine Möglichkeiten mehr in den Vorschriften der Architekturtraktate sondern allein in einer Qualitätserfassung durch den empirischen Vergleich bestehender Architekturen. "Le plus sûr moyen d'y parvenir est de comparer les chefs d'oeuvres, que nous connaissons des anciens, avec les monuments que nous élevons et qui ont le plus de réputation. Un ouvrage médiocre, n'étant pas comparé avec un plus beau nous séduit; dès que nous les

-

1 Der gleiche Nachweis wird bei R. Adam. Ruins of the Palace in Spalatro. L. 1764 geführt.

comparons, l'illusion tombe et nous découvrons tous les défauts. ... Les systèmes que nous formons sont des barrières insurmontables, sans lesquelles nos projets auraient été beaucoup plus rapides: tâchons d'écarter tous préjugés, et considérons, avec des yeux impartiaux,..."¹
Mit der Unorthodoxie antiker Architektur, welche keinen autoritären Theorien unterworfen war, erklärt Peyre ihre Überlegenheit.

Bei ihm macht sich im Anschluss an Perrault der Wechsel von einem in sich geschlossenen absoluten Ideal der Architektur zu einer relativierenden Betrachtungsweise bemerkbar, die die Kenntnis historischer Bauwerke zu ihrer Grundlage nimmt.

Als praktische Hinweise, wie er seine Überlegungen angewendet sehen will, fordert er Anlagen nach dem Muster römischer Tempel oder Paläste. Im Aufriss müssen die tragenden Teile so stark ausgeprägt sein, dass der Eindruck von Stabilität entsteht. Die Verteilung der Massen, - wobei er zu hohe Gesimse und Attiken bemängelt -, soll so beschaffen sein, dass die Architektur grösser erscheint als sie wirklich ist.² Der freistehende Portikus, der nicht von darauf aufgesetzten Volumen belastet wird, erfüllt am besten diese Absicht. Wände hinter Portiken sollten nicht geschmückt werden, um als plane Fläche einen Kontrast zum Reichtum der Säulenordnung zu bilden. Die Gebäude können durch eine nuancierte Relieferung der Fassade den Eindruck von Leichtigkeit und Bewegung erzeugen, den eine Anlage auf Licht- und Schattenzonen hin verstärkt.³

1 Parallèle des Temples anciens avec les églises modernes. op.cit. 20.

2 Principes que les anciens observaient pour la Disposition des Colonnes et des Entre-Colonnes. op.cit. 18.

3 Dissertation ...

Verglichen mit den zitierten Schriften, in denen sich Peyre als ein Architekt erweist, der sich über seine Ziele in ungewöhnlicher Weise im Klaren ist, zeigen seine Projekte, die in den "Oeuvres d'architecture" enthalten sind, nicht besprochene, auf der Antikenrezeption des römischen Spätbarock basierende ausgreifende Grundrissanlagen.¹ Mit den bezeichnenderweise in seinen Erörterungen nicht berücksichtigten riesenhaften, ringförmigen Platzanlagen der Entwürfe für eine Kathedrale und Akademie schafft er eine seit 1765 in seinem Stichwerk vorliegende Architekturvorstellung, die in den 80er Jahren zum bestimmenden Ausgangspunkt der "Revolutionsarchitektur" wird. Das Pantheon, die Kolonnade von St. Peter und das Motiv der flankierenden Obelisken macht er als ständig sich wiederholende Zitate zum Architekturideal seiner Zeit. Er weiss aber den auf Monumentalität hin konzipierten Rahmen mit Raumfolgen zu füllen, die, obgleich einer strengen Symmetrie unterworfen, in einem sinnvollen Bezug zueinander stehen. Die beiden Grundformen Kreis und Quadrat, die den Grundrissen zugrundeliegen, bleiben als Kompositionsprinzipien immer erkennbar.

Ein Brief von 1764, anlässlich des Wettbewerbs um das Hôtel Condé, macht deutlich, dass er eine grossartige Anlage und eine überlegte, benutzbare Raumfolge als zwei voneinander getrennte Aufgaben verstand, die auch getrennt zu bewerten sind. So schreibt er: "Boullet (Boullée) a fait un machine immanse(!) dans laquelle il a tres peu de chose convenable cependant son projet ne lui peut faire que beaucoup d'honneur".²

- 4 Bereits in den römischen Projekten Peyres findet sich eine Komposition des Aufrisses auf einen deutlichen Kontrast zwischen glatten Wandflächen und einem

1 cf. W.Oechslin. *Premesse all'Architettura Rivoluzionaria. Controspazio*. t. 1-2. 1970. 2-15. J.Harris 1967.

2 M.J.Peyre and A.F.Peyre. 16.10.1764. B.A.A. Carton 32 Peyre. publ. Lance. t.2. 206.

- reichen architektonischen Dekor hin. In Detaillösungen wie rustizierten Sockeln, Aedikularrahmungen von Fenstern oder Nischen, Terrassendächern und Gesimsbändern zeigt sich Peyre von italienischen Renaissancebauten beeinflusst. Bei den späteren Pariser Architekturen Peyres, wie der
- 5 Folie Neuburg von 1762 und dem Entwurf für das Hôtel Condé von 1764 sind die Wandflächen weiter geschlossen und treten in einen verstärkten Gegensatz zu den reichen Gesimsformen und den Säulenordnungen. Die Fenster werden bei dem kleineren Bau von 1762 glatt in die Wand eingeschnitten, bei dem grösseren und anspruchsvolleren Hôtel Condé wie bei den früheren Projekten mit einer reichen in einem Giebel endigenden Rahmung umschlossen. Es sind für die Pariser Jahre bei Peyre keine Projekte im Sinne der "Revolutionsarchitektur" mehr nachzuweisen, wie er sie in Rom geschaffen hat.

Peyre le jeune setzt ohne Abweichung die Tendenz zu einer puristischen Behandlung der einzelnen Bauformen fort. Dies erklärt er in einem Vortrag, den er 1776 unter dem Titel "Sur le Génie dans l'Architecture" vor der Akademie hält:¹ "Ce n'est pas la grande richesse qui donne de la noblesse à un bâtiment, ce sont les belles proportions et les belles masses; ... il faut des parties simples pour faire valoir celles qui sont riches." Ausdrücklich warnt er vor dem Versuch, ungeprüft Neuerungen in die Architektur einzuführen, sondern sieht eine sinnvolle Alternative in der Korrektur an der Vergangenheit, die sich bewährt hat. Als Maßstab empfiehlt er die Bauten der Antike und Renaissance.

-

1 Gekürzte Fassung ohne Autorenangabe in M.-J. Peyre. Oeuvres d'Architecture. P. 1797 cf. P. V. t. 8. 261 - 18.3.1776.

Er betont die Ausgewogenheit und Korrektheit der Proportionierung und Details, die so aufeinander abgestimmt sein sollen, dass es nicht möglich sein darf, einen Teil zu ändern, ohne das Ganze verändern zu müssen. Seine Bauten, die er auf Veranlassung Perciers und Fontaines 1818 veröffentlicht hat¹, zeigen eine so zurückhaltende Korrektheit und Ausgewogenheit, dass es schwer ist, seinen Stil zu charakterisieren. Das gilt vor allem für die Behandlung der Fassaden und Wandaufrisse.

Während Percier bei ihm seine erste Ausbildung zum Architekten erfuhr, war Peyre mit einer Fülle von Aufträgen im Rheinland und in Frankreich beschäftigt. Der tägliche Unterricht² dürfte deswegen auch anhand der Pläne für diese Bauten stattgefunden haben. Und zwar waren dies der Neubau des Koblenzer Schlosses 1779-86, eine Umbauprojekt für Versailles 1780, Pläne für die Église de Ste.Trinité in St.Germain-en-Laye desselben Datums, der Chapelle de Charité von 1784 ebenda und einer Kirche in Deniecourt von 1781.³ Im Gegensatz zu den einfachen geschlossenen Flächen des Baukörpers, dem Fensterrahmen und Portiken wie Appliken vorgesetzt sind, stattet A.-F.Peyre die Innenräume mit Stukkaturen, die als Motive Reliefbänder, Medaillons und Guirlanden zeigen, reich aus.⁴

Der jüngere Peyre verlässt in seinen Architekturen die Auffassungen seines Bruders und der römischen Schule in der Beziehung, dass er bis auf das Versaillesprojekt sich von der Revolutionsarchitektur abwendet und nur die Tendenz zur Vereinfachung des mit korrekten historisierenden Motiven durchsetzten Baues aufgreift.

1 A.-F.Peyre. Oeuvres d'architecture. P. 1818, 1819, 1820. Veranlassung durch P. u. F.: Avertissement op.cit. Fontaine."Journal."Heft L. 1848.

2 "mia vita".

3 cf. Oeuvres ... 1818. Artikel 1, 6, 7, 8.

4 cf. zeitgenössische Charakterisierungen J.Lebreton. Rapport sur les beaux-arts. s.l.s.a. Séance du Conseil d'État du 5.Mars 1808. 168. Ann.1. Quatremère de Quincy. Notice historique sur la vie et les ouvrages de M.Peyre architecte. Institut de France. Classe des Beaux-Arts. 4.10.1823. 262 sq.

In der Zeit, als Percier seinen Unterricht besuchte, war es vor allem die Schule A.-F. Peyres, die, von den Forderungen seines älteren Bruders bestimmt, eine Alternative zu den Vorstellungen einer beginnenden "Revolutionsarchitektur" darstellte. Peyre bewahrte eine variierte Behandlung von Grundriss und Aufriss. Es ist festzustellen, dass die Brüder Peyre mit der Reform des Akademieunterrichts die megalomanen Projekte der Akademieschüler einzudämmen suchten.¹

Ein Zeugnis der Formrezeption und der Lehrtätigkeit des jüngeren Peyre dürfte die Mappe CGF 26 des Musée des arts décoratifs sein. Diese nicht katalogisierte Mappe wurde im April 1975 quergestellt hinter anderen Bänden gefunden und mir unmittelbar darauf bekannt. Nach einer vorläufigen Durchordnung der über 500 Durchpausungen und Originalzeichnungen, die sie enthielt, ergab sich die Vermutung, darin das Arbeitsmaterial Peyres zu sehen. Als Spuren der Arbeiten des älteren Bruders sind unter anderem Durchzeichnungen nach einem bisher unbekannten Kathedralprojekt Legeays, eigene römische Thermenaufnahmen, korrigierte Originalzeichnungen Desgodets² und vorbereitende Zeichnungen für eine Reitschule anzuführen. Auf Peyre le jeune deuten Zeichnungen für das Koblenzer Schloss und eine Fülle von Durchpausungen nach teilweise unbekannten Grand-Prix Projekten hin, die eine enge Verbindung zur Akademie zwischen etwa 1770 und 1810 belegen. Manche Zeichnungen sind um 1840 auf einen bestimmten blauen Karton aufgezogen worden; solcher Karton mit gleicher Art der Beschriftung der Blätter findet sich auch hinter einer grösseren Zahl

¹ cf. infra. .

² cf. W. Hermann. Desgodets and the Royal Academie of Architecture. Art Bulletin. 1958. 21 sq.

von Pausungen und Originalzeichnungen, die in die Kleb-
bände des Musée des arts decoratifs nach Sachgebieten
eingeordnet worden sind.¹ Von diesen Blättern trägt wieder
ein Teil die Herkunftsbezeichnung "don E. Peyre". Es lässt
sich heute nicht mehr überprüfen, aber vermuten, dass
dieser ehemals sehr umfangreiche Fond zu dem Nachlass des
Antiquars Emile Peyre gehörte, der 1904 und 1905 an das
Museum kam.

Der Inhalt dieser Materialsammlung erlaubt das Arbeits-
verfahren Peyres zu charakterisieren, der auf der Grund-
lage von Antikenrekonstruktionen nach Vitruv, Plinius,
Palladio und Ligorio an spätrömischer Architektur orien-
tiert, sich einen Motivschatz schafft, von dem er eine
Auseinandersetzung mit den Konventionen der französischen
Architektur sucht. Die Sammlung von antiken Gebäuderekon-
struktionen Ligorios geht über das in Paris aufbewahrte
Manuskript hinaus² und lässt den Schluss zu, dass hier
ausserhalb Frankreichs aufbewahrte Bände herangezogen
wurden und einen Einfluss gehabt haben. Welche bedeutende
Rolle Ligorios Rekonstruktionen im französischen Archi-
tekturunterricht spielten, lässt sich noch an Durands.
Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens
et modernes ... P. 1800-1. abschätzen.

Der "Fond Peyre" wird für die folgenden Projekte Perciers
heranzuziehen sein.

1 vor allem t. 55.

2 Il primo libro delle antichità di Pirro Ligorio
napolitano nel quale paradossamente confutò la
commune opinione sopra varii, et diversi luoghi
della città di Roma e fuor di essa. All'illustrissimo
è reverendissimo signor Hippolito secondo cardinal'
d'Hesté. B.N. Ms ital. 1129. bis 1792 Ms 86 St. Germain-
des-Prés. cf. Diskussion durch R. Rochette im Vorwort
von J. Bouchet. La Villa Pia des Jardins de Vatican,
architecture de Pirro Ligorio. P. 1837. Notice
historique sur Pirro Ligorio, insbesondere Anmer-
kungen.

Diese Schilderung des Verfahrens und des Stils der beiden Peyre kann nicht die Aufgabe haben, sie selbst erklären zu wollen oder in ihrem Zusammenhang zu erörtern, sondern sollte zeigen, mit welchen Architekturvorstellungen Percier zuerst konfrontiert wurde. Es ging hier nicht darum, die Projekte mit Bauten der beiden Peyre anschaulich zu charakterisieren und konkret zu analysieren, sondern aufzuweisen, wie die zunehmende Methodisierung der Architekturlehre die Architekturvorstellung vor allem durch Lehrsätze und Schulbeispiele formt.

Einzelne Projekte des älteren Peyre, bei denen ein direkter Zusammenhang zu Schulentwürfen Perciers besteht, sollen in deren Zusammenhang behandelt werden.

Pâris, Chalgrin, Gisors, Mongez

Die verschiedenen biographischen Quellen nennen für den weiteren Verlauf der Ausbildung Perciers zwischen 1779 und 1786 seine Arbeit als Zeichner für einige renommierte Architekten, eine Beschäftigung, die man üblicherweise einging, um das Studium zu finanzieren und dazuzulernen.

Vaudoyer beschreibt als einzige Anstellung Perciers bei P.A.Pâris (1745-1819), dem er einen Einfluss auf die Projekte für die Akademiewettbewerbe Perciers zuschreibt.¹

Rochette nennt zusätzlich Chalgrin, was ihn mit St.Philippe-du-Roule, den Ausbauten des Collège de France und den Arbeiten an St.Sulpice konfrontiert hätte. Bauchal op.cit. fügt noch Arbeiten für Gisors hinzu, wobei es sich um eine Verwechslung mit der späteren Zusammenarbeit für den Salle de Assemblée in den Tuileries und für den Palais Bourbon handeln kann.

1 Pâris-Literatur bei A.Gruber. L'Oeuvre de Pierre-Adrien Pâris a la Cour de France 1779-1791. E.S.H.A.F.1975. 213-227.

Eine Anleitung Perciers durch Pâris sieht Vaudoier in der Vervollkommnung der Architekturzeichnung. Pâris galt als einer der besten Zeichner, was ihm die Anstellung bei den Menus-Plaisirs einbrachte und ihm zu einem speziellen Renommée für Festdekorationen verhalf.¹ Pâris hält sich in der Wandgliederung an das übliche Felderschema, versetzt diese aber mit einer Unzahl neuer antikisierender Motive, die stark plastisch hervortretend die Felder füllen. Das präsentiert sich in der zeichnerischen Darstellung als eine genaue Linienzeichnung, die durch eine polychrome Aquarellierung kontrastiert wird, wobei eine deutliche Schattierung und nuancierte Farbperspektive die räumlichen Bezüge hervorheben.² Wie eine Durchsicht der in der Bibliothèque municipale in Besançon liegenden römischen Studien erweist, galten eine grosse Anzahl der Hochrenaissance. "S'il admire l'art antique, il s'attache particulièrement à la Renaissance des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle. Il devient le meilleur connaisseur des villes baroques des environs de Rome."³

Noch bevor Percier nach Rom abreiste, hat er den Archäologen und Numismatiker Mongez näher gekannt, wie aus seinem Brief aus Rom hervorgeht.⁴

-

1 Cf. A. Gruber. Les grandes Fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI. Genf 1972.

2 Cf. Gruber 1972, fig. 87. 66, 67, 95, 96 u.a.

3 Gruber 1972. 16, unter den Blättern Pâris in Besançon befindet sich ausser zwei italienischen Gartenveduten die Aufnahme einer Karthäuserklausen in den Diocletiansthermen durch Percier. Vol. 48o no. 11o. Gesamtaufnahme durch Percier. B.E.B.-A. Carnet Hittorff XV. 39. Sie kann für die Chartreuse der Folie Beaujon von 1786 gemeint sein.

4 B.A.A. Carton 32 architectes Percier. 20.4.1789 an Bernier.

J.-D. Le Roy

Das Reglement der Academie d'Architecture sah vor, dass für den monatlichen Prix d'émulation und den jährlichen Grand-Prix, der die Voraussetzung für das Romstipendium des Königs war, jedes Akademiemitglied der beiden Klassen nur einen Schüler nominieren durfte.¹ Allein der Professor, und das war J.-D. Le Roy (1724-1803), hatte das Recht sechs Schüler anzumelden. Als solcher wird Percier seit 1781 in der Schülerliste und bei seinen Nennungen in den Procès-verbaux anlässlich der Wettbewerbe stets bezeichnet.² Dieses Schülerverhältnis gründete sich nicht auf den Unterricht in einer privaten Architekturschule, sondern auf den Pflichtunterricht, den Le Roy allen Akademieschülern zweimal wöchentlich gab.

Le Roy, - mehr Archäologe als Architekt -, hatte 1754 und 1755 eine Reise nach Athen und Griechenland unternommen und war so zu den Quellen einer neuen Epoche der Antikenrezeption vorgestossen. Seine Publikation "Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce", 1758, gehört neben Winckelmanns Werken zu den Inkunabeln der Beschäftigung mit Griechenland.³

- 1 Statuts 1717 § 40.41 - A.N. AD¹ 741.4^o. ed. L. Aucoc. Lois, Statuts et Règlements concernant les anciennes Académies et l'Institut de 1635-1889. Paris 1889.
- 2 cf. A.A.B.-A. carton A 25. Liste des Elèves de l'Académie royale d'architecture 1777-90, unter den Jahren 1781, 1782, 1786 wird Percier als Schüler Le Roys geführt.
- 3 cf. Hautecoeur 1952. t. 4. 18-19. D. Wiebenson. Sources of Greek Revival Architecture. L. 1969. Der Inhalt seiner Bibliothek zu erschliessen durch: Catalogue des Livres de Sciences et Arts composant le cabinet du feu C. David Leroy. P. an XI Bibl. royale Brüssel: V.H. 21643 12^o.

Obwohl Le Roy, von 1762 bis 1773 als Professeur adjoint neben J.-F. Blondel, von 1773 bis 1803 als alleiniger Professor für Architektur, den Unterricht an der Académie d'architecture und später an der École nationale d'architecture gab und so über vierzig Jahre lang die Ausbildung an der Akademie dominierte, sind abgesehen von seiner ersten Griechenlandpublikation seine Schriften, aus denen man seine Lehren erschliessen kann, noch nicht in die Untersuchungen über die Architektur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts miteinbezogen worden.

1764, beziehungsweise 1767, gibt er zwei Bücher heraus, die die Titel tragen "Histoire de la Disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont données à leurs Temples ..." ¹ und "Observations sur les édifices des anciens peuples". Nach eigenen Angaben, die er 1770 in der zweiten stark überarbeiteten Edition der "Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce" macht, hatten seine beiden architekturgeschichtlichen Darlegungen eine nur sehr geringe Auflage und waren 1770 bereits vergriffen. Deswegen gibt er ihren Inhalt in verkürzten Neufassungen als "Essai sur l'Histoire de l'Architecture" und "Essai sur la Théorie de l'Architecture" in der Neuauflage von 1770 wieder.

Das theoretische "Essai" ist dabei jedoch erheblich um eine Diskussion der verbindlichen Prinzipien in der Architektur erweitert worden.

Da die Lehren Le Roys wie die bereits referierten Darlegungen der Peyre wichtige Voraussetzungen für die Arbeitsmethode Perciers enthalten, sollen sie hier dargestellt werden. Allerdings ergreift Percier nie die "griechische" Partei, sondern bleibt auf der Seite Peyres, der in der römischen Antike das bessere Vorbild sah.

-

1 1764 vor der Akademie gelesen. P.V.t.8.183-4 - 13. und 18.8.1764. Positiver Rapport Contants und Moreaus an die Akademie. A.A.B.-A. carton B 17.1 - 20.8.1764.

Le Roy vertritt die Meinung, dass die Erklärung und der Weg zum Verständnis jeder Bauform in ihrem historischen Ursprung zu suchen ist. Er schreibt: "Un spectacle que nous offre l'Histoire de l'Art, bien digne de piquer la curiosité de ceux qui aiment à en suivre les progrès, est de voir combien les idées primitives et originales de quelques génies créateurs ont influé sur les divers ouvrages, que les hommes ont faits dans la suite. Leurs essais en Architecture nous en offrent des exemples frappants."¹

Vom Archetypus einer "phönizischen" Urhütte ausgehend, die aus einem rechteckigen Haus in einer Umwallung bestehen soll, stellt er eine Evolution dar, die über den Tempel des Jupiter Belus, den Bubastistempel², den Templum Salomonis, den Athener Jupitertempel³ und das Pantheon Hadrians geht, welches er ebenfalls mit einem Temenos rekonstruiert. Dabei betont er mehrfach die gigantischen Maße dieser Bauten und ihre "quantité prodigieuse des colonnes", die im Inneren und Äusseren des mittleren Tempels und der umgebenden Mauer angebracht seien. Die Rekonstruktion solcher zentralen, säulenumzogenen Anlagen hat, wie die Projekte Peyres, die Architekturen der Grand-Prix der 80er Jahre bestimmt.

Seine Erklärung der Architektur aus ihrem Ursprung hat Le Roy auch anhand des Kirchenbaues durchexerziert, wo er ausgehend von der St. Petersbasilika und St. Sophia die Entwicklung und spätere Verschmelzung des Basiliken- und Kuppelbaues verfolgt.⁴ Längere Ausführungen widmet er der optischen und psychologischen Wirkung von Peristylen auf den Betrachter. Er sieht in ihnen sowohl die beste Möglichkeit, dem Bauwerk Grösse zu geben, wie auch die Eigenschaft, durch ihr aufgrund

1 Essai sur l'Histoire de l'Architecture p.VII. Ähnlich Observations ... 3.

2 nach Herodot lib.I.

3 nach Vitruv. lib.III, VII.

4 Histoire de la Disposition ...

der Bewegung des Durchschreitenden sich wandelndes Aussehen den Raumeindruck zu erhöhen und so die Dimensionen und plastischen Werte der Architektur zu erschliessen. Neben Peristylen will er, wie die Brüder Peyre, nur ungegliederte und ungeschmückte Wände dulden.¹

Bei Le Roy werden die Wirkungen von Licht und Schatten für den räumlichen Eindruck von Architektur höher gestellt, als der Schmuck durch Skulptur und Bauornament, der für sein Empfinden den Eindruck der reinen Architektur abschwächt.

Wie das Beispiel Le Roys zeigt, darf man die Entwicklung der Architektur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht allein mit der Motivgeschichte zu erklären versuchen, sondern die Lehren und Maximen von Schulen und Akademien nehmen jetzt eine Vorrangstellung ein.

1 cf. ausführliche Kritik der Kolonnade des Louvre; Histoire de la Disposition ... Article III. De la beauté qui résulte en général des Peristyles dans les Edifices ... insbesondere p.60-64.

DIE WETTBEWERBSPROJEKTE PERCIERS 1782-1786

Die frühe Entwicklung Perciers bei den monatlichen und jährlichen Wettbewerben der Akademie lässt sich auf das genaueste verfolgen, denn kein anderer Konkurrent konnte so viele Preise auf sich vereinigen wie er und bei keinem sind die Projekte so gut überliefert oder erhalten.

Maison d'un Prince 1782

Schon drei Jahre nach dem Beginn seines Architekturstudiums gelingt es Percier, für das Programm eines "Maison d'un Prince dans un jardin pittoresque" einen zusätzlichen Prix d'émulation zu gewinnen, der im Vormonat nicht vergeben worden war.¹ Die Zeichnungen und das vollständige Programm mit den Details des Parks sind nicht überliefert, von einem Hause aber sind Riss und Aufriss vorhanden. Sie waren bisher nicht bekannt.²

10-1

Schon die Aufgabe lässt an die vorbildlichen Formulierungen denken, die der isolierte Pavillon im "plan masse"³

1 P.V.t. 9 85 - 2.9.1782

2 Wie auch die folgenden Originalzeichnungen, die von der Akademie üblicherweise einbehalten wurden, befinden sie sich ohne Signatur in der Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Paris, im Fonds der Académie d'Architecture

3 cf. Hautecoeur 1952 t. 4. 372 sq.

in der Tradition Palladios in Frankreich gefunden hatte, und zwar der Petit Trianon Gabriels von 1761-1768¹ und dessen Weiterentwicklung in Louveciennes durch Ledoux von 1770-1771, der für die Fassade als Vergleich herangezogen werden kann. Der Grundrissentwurf Perciers zeigt eine Ablehnung der komplizierten Disposition française, wie sie sich in der Nachfolge J.-F. Blondels entwickelte², und reduziert das Verhältnis der Räume untereinander auf Achsensymmetrie und einfachste Proportionen, wobei dem Salon ein Quadrat zugrunde liegt. Wenn man von der Anlage eines Treppenhauses und den sich daraus ergebenden Konsequenzen absieht, hat Palladios Villa Emo für den Grundriss das Schema abgegeben.³ Die Anlage des halbrunden Boudoirs im Anschluss an die Garderobe entspricht einer neuerlichen Entwicklung wie sie Roubo beschreibt: "Les méridiennes ou boudoirs sont des espèces d'arrière-cabinets, dans lesquels on se retire ... Ces pièces, quoique dépendantes des appartements privés sont pour l'ordinaire, très magnifiques..."⁴ Trotz seines prinzipiellen Bemühens um Symmetrie und Regelmässigkeit entzieht sich Percier nicht dem Anspruch auf "commodité" und weiss das Gefüge von Alkoven, Garderobe und Boudoir in das Raster einer Achsensymmetrie einzubringen.

Während für die Systematisierung des Grundrisses Palladio das entscheidende Vorbild bleibt, geht Percier für die Aufrissgestaltung neue Wege, die dem Palladianismus der zweiten Jahrhunderthälfte in Frankreich nicht zugeordnet werden können.⁵ Der Fassadenaufriß mit seinem zwischen

- 1 de Fels. A.-J. Gabriel. P. 1924. F. Kimball. Les influences anglaises dans la formation du style Louis XVI G.B.A. Jan. 1931. 73. - Le Style Louis XV. P. 1949.
- 2 De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Édifices en général. P. 1737 und 1738. 2 t.
- 3 Villa Emo in Fanzolo ca. 1560. A. Palladio. I Quattro Libri ... Venedig 1570 t. 2. fig. 55.
- 4 L'Art du Menuisier. 1770 Paris t. 1. 202.
- 5 cf. M. Gallet. Palladio et l'architecture française dans la seconde moitié du XVIII siècle. Les Monuments historiques de la France. 1975. t. 2. 43 sq.

fensterlose Wandfelder gestellten Portikus mit unkanne-
lierten korinthischen Säulen, der von Figuren gekrönt
wird und von einer Attika ohne Giebel abgeschlossen wird,
steht fast ohne Vorbild in der Architekturgeschichte. Das
Motiv des Portikus zwischen geschlossenen Wandflächen
setzt sich erst im folgenden Jahr 1783 als eine der dann
gängigsten Formen der "Revolutionsarchitektur" durch. Das
erste monumentale Beispiel hierfür ist Boullées Museums-
entwurf.¹ Die Theaterarchitektur bietet einen Vergleich
14 in dem zweiten Geschoss des "Salle de spectacle de jeunes
artistes", welchen Henry 1778 errichtete.² Eine motivische
Ableitung ist hier kaum möglich. Die Schliessung der
Wand ist als Tendenz im Verlauf der 70er Jahre zu be-
obachten gewesen, an dieser Stelle muss jedoch an die
Forderung Le Roys nach dem Kontrast zwischen ungeschmück-
ter Wand und Säulenordnung erinnert werden. Diese auf
eine Monumentalisierung abzielende Reduzierung eines je-
den Bauteiles auf seine elementare Form wird wohl erst-
mals von Percier angewandt.

Der andere Prix d'Émulation, der ausnahmsweise für das
gleiche Programm eines "maison d'un prince dans un jardin
pittoresque" vergeben wurde, ging an Sobre. Durch die
Grand-Prix Publikation ist er in der Anlage und in den
15-6 Details bekannt.³ Sobre setzt einen runden Pavillon mit
vier Portiken in ein rundes Bassin, das mit zwölf durch
Kolonnaden verbundenen kleineren Pavillons umgeben ist
und so das Vorbild von Marly umsetzt. An radial in die
Bosquets geführten Alleen liegen die verschiedenen Ein-
richtungen wie Theater, Orangerie, Amphitheater.

1 cf. auch Boullées Bibliothèque 1784. Justizpalast
s.a. Palais nat. 1792.

2 Hautecoeur 1952. t.4. 432. fig.276.

3 G.-P.I.14 cah.1-4.

Die Dimensionen, die Sobre dem Hauptpavillon gibt, und die immer noch bedeutende Grösse der Nebenvavillons lässt es als möglich erscheinen, dass es sich bei dem von Percier erhaltenen Pavillon nicht um den Hauptpavillon handelt.

Ménagerie 1783

Im folgenden Jahr gelingt es Percier, einen zweiten Preis im Grand-Prix Wettbewerb zu erlangen, und zwar handelt es sich um den Entwurf einer Ménagerie. Das umständliche Programm¹ verlangte einen Komplex, der aus einem Amphitheater für Tierkämpfe, Tiergehegen, Volieren, Naturalienkabinetten, einem Pavillon und Wärterwohnungen bestehen sollte.

Das Programm mit einem Pavillon ohne Wirtschaftsräume bezog sich wohl auf Versailles, wo die grosse Menagerie Le Veaus, deren Anlage zu den ältesten Bestandteilen des Parks gehörte², verfallen war und deren Wiederherstellung d'Angiviller und Heurtier im selben Jahr planten.³ Auch galten Menagerien als ein Luxus, der nur Herrschern zukam. " ... Il n'appartient guère qu'aux souverains d'avoir des ménageries. Il faut détruire les ménageries, lorsque les peuples manquent du pain." schreibt die Encyclopédie française dazu. (1765 t.10 s.v. "Ménagerie")

Die Akademie hatte schon 1756 einen Grand-Prix für einen Menagerieentwurf ausgeschrieben, der inmitten eines qua-

1 Ms in dem Archives de l'Académie des Beaux-Arts. Carton B 19.1, signiert von Franque, Brébion, Moreau, Jardin, Le Roy, Antoine: P.V.t.8p. 100 - 5.5.1783

2 erstmals erwähnt 1663. A.N.O¹2128.

3 Briefwechsel: A.N.O¹1805 no.11-14

dratischen Geheges einen "Pavillon de retraite" vorsah. Es kam aber über diesen Wettbewerb zu Streitigkeiten, und er wurde von d'Angiviller als zu umfangreich und schwierig abgesetzt und auf den Pavillon als einzige Aufgabe reduziert.¹ Das neue Programm von 1783 bedeutet eine Umorientierung der Bestimmung, die bisher allein in einer repräsentativen Zurschaustellung exotischer Tiere gelegen hatte. Tierhetzen, - von der Aufklärung bekämpft -, waren zwar als bürgerliche Jahrmarktsbelustigung und vereinzelt bei Hoffesten üblich, hatten aber ausser in Spanien nie zu der Errichtung fester Gebäude und Arenen geführt.²

Die Pläne, die Percier zu diesem Wettbewerb eingereicht hat, sind fast vollständig erhalten (B.E.B.-A.). Von den für die Vorentscheidung verlangten Skizzen sind der Gesamtplan im Grundriss, der Pavillon im Grundriss, Aufriss, Querschnitt, das Amphitheater in Grundriss und Querschnitt vorhanden. Von der Reinzeichnung fehlen allein der zusätzlich verlangte Querschnitt des Gesamtplanes und der Aufriss des Amphitheaters.³

- 17-20 Der Percier'sche Entwurf stellt den Pavillon als offenen Tholos in die Mitte eines von Gebäuden umzogenen quadratischen Hofes mit drei Exedren. Eine doppelte Reihe von vierfach gekuppelten ionischen Säulen trägt ein ringförmig umlaufendes flaches Tonnengewölbe, das einer niedrigen Kuppel Widerlager bietet. Zwischen die Arkaden über

1 P.V.t.6 260-262.

2 G.Loisel. Histoire des Ménageries de l'Antiquité à nos Jours. P. 1912. 3t. t. 2. 58-9. 84-5. 98-9.

3 Die Pläne sind teilweise veröffentlicht: R.L.Van Cléemputte ed. Prieur sc. Collection des prix que la ci-devant Académie d'Architecture proposoit et couronnoit tous les ans. Paris s.a. (1797) cah. ... fig.3-6. Nachdruck: H.Rosenau. The Engravings of the Grand-Prix of the French Academie of Architecture. in: Architectural History t.3 1960. 17-173 fig.17, 21-4, es sind hier allerdings Identifizierungen der Architekten vertauscht.

21 den Säulenstellungen sind mit Vogelfiguren gefüllte Tondi gesetzt. Unter dem Gesims läuft ein Akanthusfries um.

22-3 Der zentrale Pavillon ist in zweifacher Stufung von Terrassen umgeben, die auf ihren Ecken mit je vier Brunnen geschmückt sind. Die inneren tragen auf einem blockhaften hohen Sockel eine runde reliefumzogene Basis, auf der weibliche Figuren thronen. Das Wasser stürzt über die Basis und aus einem Löwenkopf am Sockel.

24 Die Brunnenanlagen aussen werden jeweils von Wiederholungen der Trajanssäule dominiert, welche erkennbar einen "Apoll des Belvedere" und "Herkules Farnese" tragen. Von ihrer Basis fällt das Wasser in einer Kaskade in vier halbrunde von geflügelten Löwenmonopodien getragene Becken am Fusse der Säulen, um sich von dort weiter über den rustizierten Sockel der Säulen in Bassins zu ergiessen.

25 Eine unter dem Pavillon liegende Grotte lässt eine Fontäne durch einen Okulus bis in den Saal des Pavillons aufsteigen, ein Einfall, der von Le Vau's Versailler Menagerie herstammt.¹

Den umliegenden quadratischen Hof begrenzen Reihen von Gehegen, deren Trennmauern, wie Treppen ausweisen, begehbar sind und so Einblick in die Zwinger gewähren. Percier hat eine solche Anlage an einem nicht identifizierten Ort

26 in Rom gezeichnet.² Die Mitte der Hofseiten nehmen bis auf den rechteckigen Eingangshof drei grosse Exedren

1 G.Mabille. La Ménagerie de Versailles. G.B.A. t.83. Jan.1974. 8-19, ausserdem cf. B.N. Est Va 78f. Photographie mit Resten der Grotte, die bis ca. 1900 noch zu sehen waren, vom "Rocailleux" J.Delaunay 1666 dekoriert: Mercure galant 1686. 108-9. Bouilhet. Contribution à l'histoire des rocailleux. Réunion des sociétés des Beaux-Arts. 1893. 322-336, 117, und J.J.Marquet de Vasselot. Rev. de l'hist.de Versailles et de Seine-et-Oise. t.1. 1899. 107. 128.

2 Zeichnung B.I. Ms 1008/48c.

ein, die zwei Kaskaden und dem Eingangshof gegenüber das runde Amphitheater einschliessen.

- 27-8 Dem Amphitheater ist zum Pavillon hin ein Vestibül vorge-
lagert, bei dem ein System von Umgängen den längsrecht-
eckigen Innenraum umfängt und mit seinen Gewölben das
mittlere abstützt.

Die Stufen des Amphitheaters ordnen sich zu zwei Rängen.
Der obere Rand wird von einer doppelten Kolonnade von
toskanischen Säulen umzogen, deren innerer Ring Statuen
trägt.

Hinter den Gehegen befinden sich Höfe um Wasserbecken,
die von Galerien umschlossen sind, welche wohl für die na-
turwissenschaftlichen Sammlungen bestimmt sind. Die Ge-
samtanlage ist von Alleen und Bosquets eingefasst.

Die Konzeption dieser Menagerieanlage und ihrer Vorläufer
ist von der Beschreibung abzuleiten, die Marcus Terentius
Varro (116-27 a.C.) in seiner landwirtschaftlichen Anlei-
tung "Rerum rusticarum libri III" von dem Ornithon seiner
Villa bei Casinum gegeben hatte.¹ Dem auch heute nicht
ganz übersetzbaren Text folgend, war die Rekonstruktion
des Ornithons von Pirro Ligorio versucht worden, der -
aber weniger den Text selbst als das von ihm gefundene
sogenannte "theatro marittimo" der Hadriansvilla in

1 Buch III.5.9-18. darüber A.W. van Buren & R.M.Kennedy.
Varros Aviary at Casinum. Journal of Roman Studies.
IX.59-66. und G.Fuchs. Varros Vogelhaus bei Casinum.
Röm.Mitteil.t.65.1962. 96-105. Der Typus eines zen-
tralen Pavillons mit peripheren Gehegen findet sich
in: Versailles 1663-1668 Le Veau, Chantilly 1677-1709,
Belvedere Wien 1716 Hildebrandt, Schönbrunn Wien
1751-1759 Jadot, Petit Trianon 1748-1753 Gabriel,
Stowe 1781 Valdre, Ledoux. De l'architecture ... 1804.
ed. 1847. t.2 fig. 173: "Poulayer ou petite Ménagerie"
der Mad. Dubarry, Versailles. fig.253 "Faisanderie
de Maupertuis" etc.

- 29 Tivoli seiner Formvorstellung zugrundelegt.¹ Die Rekonstruktion Ligorios vom Ornithon Varros stellt einen von einer Kolonnade getragenen Tholus in ein kreisförmiges Wasserbecken und umgibt das Areal mit einer doppelten Kolonnade; davor ordnet er einen Hof mit zwei Piscinen und zwei als "Porticus" bezeichneten quadratischen Gehegen.²

-

- 1 Don Antonio Augustin. *Dialoghii intorno alle medaglie ...* Rom 1592. 117: "Pirro Ligorio Napoletano amico mio, grande antiquario e pittore, il quale senza sapere la lingua Latina ...". Das "Theatro marittimo" wurde von Ligorio als Bibliothek bezeichnet, von N. Ponce. *Arabesques Antiques des Bains de Livie et de la Ville adrienne ...* P. 1789, als Menagerie. Plan P. Ligorios von 1550 P. Ligorio. *Tratato delle Antichità di Tivoli et della Villa Adriana*. Cod. Vat. 5295. publ. F. Contini. *Ichnographia Villae Tiburtinae Adriani Caesaris a Pyrrho Ligorio et Francesco Contini delineata et descripta*. s.l. 1634. Verwendet in: A. Kircher. *Latium vetus et novum*. Amsterdam 1671. Neudruck: *Ichnographia villae Tiburtinae Hadriani Caesaris olim a Pirro Ligorio del. et deser. a F. Continio architecto*. Rom 1751. dazu: H. Winnefeld. *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*. JdI Ergänzungsheft 3. Berlin 1895. Gusmann. *La ville impériale de Tibur*. Paris 1904. P. Blondel. *Restauration du prétendu Théâtre maritime de la villa d'Hadrien*. *Mélanges de l'École française de Rome*. t.1. 1881. 63-67. fig.3. H. Kaehler. *Hadrian u.s. Villa bei Tivoli*. B. 1950.
- 2 Abb. der Rekonstruktion Ligorios: A. Lafreri. *Speculum Romanae magnificentiae*. R. 1559, 1602. fig. 126 "Ornithon sive Aviarium M. Varronis Pyrrho Ligorio Neap. Inv. ..." Laurus. *Antiquae urbis splendor*. Rom 1612. B. de Montfaucon. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Paris 1719-1724. 5t. t. 3.1. part. 132 fig. 67. Montfaucon will die Ruinen des Ornithon selbst noch gesehen haben t.3.132. Neuere Literatur: M.L. Gothein. *Geschichte der Gartenkunst*. Jena 1926. t.1. 120-1 fig. C. Thoenes. *Studien zu Geschichte des Petersplatzes*. Zschft. f. Kunstgesch. 1963. 125.

31

Perciers Entwurf ist der Beschreibung Varros wesentlich näher als die Rekonstruktion Ligorios, die die Entwürfe des 17. und 18. Jahrhunderts bestimmte. Die repräsentative Anlage in Versailles, welche den Ausgangspunkt der europäischen Tradition bildet, folgt in der Ausbildung des Grundrisses mit den beiden rechteckigen Gebäuden vor dem zentralen Pavillon noch dem Vorbild Ligorios. Damit bricht Percier und greift auf den ältesten erschliessbaren Typus zurück. So ist nach Varro der Grundriss der Anlage quadratisch und mit einer Exedra versehen: "... ornithonis deformatus ad tabulae litterariae speciem cum capitulo, forma qua est quadrata ..." ¹ hat einen Umgang mit Gehegen: "... ambulatio, ad ornithone plumula, in qua media sunt caveae ..." ² Des weiteren werden zwei Wasserbecken genannt ³ und ein offener Tholos, der eine doppelte Säulenstellung hatte und mit Wald und einer Mauer umgeben war: "... tholum, qui est ultra rutundus columnatus, ut est in aede Catuli, si pro parietibus feceris columnas. Extra eas columnas est silva manu sata grandibus arboribus ... tota saepta maceris altis." ⁴ Die angeführten Zitate sind zwar aus dem Zusammenhang genommen, der ihnen eine andere Stellung zuweist, aber die genannten Teilmotive entsprechen auf das genaueste dem Repertoire Perciers. Der Wechsel von Ligorio zu Varro zeigt sich daran, dass Percier das Wasserbecken, in dem der Pavillon steht, aufgibt, das er in der Skizze markiert hat, und statt dessen mit dem im Text erwähnten Wald in Ansicht und Querschnitt der Reinzeichnung den Pavillon umgibt. Da Percier ebenso wie Ligorio kein Latein beherrschte, musste er fremde Hilfe in Anspruch nehmen, die ihn im erweiterten Sinne mit dem Vokabular, nicht aber mit der Syntax

1 III.5.10.

2 III.5.11.

3 III.5.12.

4 III.5.12.

bekannt machte. Der genaue Anschluss an den Text von Varro ist so zu verstehen, dass der Forderung Le Roys entsprechend gründliche Studien den Ursprung und Prototyp als die verbindlichste Form aufspürten.

32 Eine weitere Präzisierung der Komposition der Gesamtanlage über die Motivsammlung Varros hinaus scheint vom Macellum in Pozzuoli ausgegangen zu sein. Sein Plan war im Jahr zuvor von Perciers Lehrer Pâris veröffentlicht und als Seraphistempel beschrieben worden.¹ Der Grundriss dieser römischen Marktanlage zeigte einen offenen Tholos im Zentrum eines in Zellen eingeteilten quadratischen Gebäuderings. Der rechteckigen Eingangshalle lag eine Exedra gegenüber. Die bei Varro nur genannten Gebäudeformen Tholos, Exedra, Ambulatio finden sich hier in einer gleichen Beziehung zueinander wie bei Perciers Lösung. Nur sind bei ihm noch zwei Exedren hinzugefügt, die die starke Achsenbetonung durch eine Exedra aufheben.²

33 Weitgehende Ähnlichkeit mit der Gesamtanlage Perciers hat ein Prix d'émulation Entwurf vom August 1773, der von Doucet stammt. Die Aufgabe lautete auf "un pavillon, aux côtés duquel est une colonnade terminée à ses extrémités par une salle de bal et par une salle de spectacle."³ Der rechteckige Platz mit seinen drei Exedren, der den zentralen, mit Wasser umgebenen Pavillon umgibt, wird allerdings nur aus Alleen gebildet, deren Eckpunkte Monopteroi markieren.

In einigen Entwürfen lassen sich Vorbereitungen für den Pavillon der Menagerie Perciers nachweisen.

1 Abbé de Saint-Non. Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile. t.2.1782. cahier 11.fig.7, 6. 170-171.

2 cf. quadratische Anlagen mit drei Exedren und mittlerem Wasserbecken: Rekonstruktion der Aureliusthermen "d'après Piranesi" in Durand. Recueil et Parallèle ... 1800. fig.32. Rekonstruktion der Trierer Thermen durch Peyre le jeune. Institut de France. 3e Cl.an XII.t.2.556. fig.X.

3 P.V.t.8. 168.

So entstehen für den Grand-Prix von 1773 vergleichbare Projekte für einen Pavillon, der mit unterirdischen Gängen mit vier flankierenden kleineren Pavillons verbunden sein soll.¹ In ähnlicher Weise wird hier von dem ersten und zweiten Preisträger F.-C. Herbelot und M. Crucy der Pavillon auf quadratische Terrassen gestellt, die in ihrem Innern Grotten mit einer mittleren Fontaine bergen.² Der Pavillon selbst, der für private Festlichkeiten des Souverains bestimmt sein sollte, weicht als geschlossener Bau vom offenen Rundbau Perciers ab.

Vier Jahre zuvor, als die Akademie das verwickelte Programm einer "Fête publique" zur Aufgabe machte, war ein Monopteros als Mitte des halbrunden Festplatzes vorgesehen.³ Während Lussault Doppelsäulen den Architrav tragen lässt, kommen bei Guerne, - im Gegensatz zu allen puristischen Forderungen der Theorie -, vierfach gekuppelte Säulen im Wechsel mit Doppelsäulen vor.⁴ Der Pavillon Guernes auf einer zweifachen getrepten Terrasse wird ähnlich wie bei Percier von vier Brunnen umgeben, aus denen figurenbekrönte "Trajanssäulen" aufsteigen. Das Motiv der vierfach gekuppelten Säulen an einem Monopteros findet sich noch einmal bei dem sehr ähnlichen Programm eines "Fête sur la Rivière" von Masse, das 1773 als Prix d'émulation ausgeschrieben war.⁵

Die rechte äussere Brunnenanlage, die im Aufriss des Pavillons durch Percier dargestellt ist, wurde mit leichten Änderungen errichtet. Die Ausführung geschah 1814

1 P.V.t.8. 153.

2 Zeichnungen B.E.B.-A.

3 P.V.t.8 11-1769. Gruber. 1972. 138-9.

4 Zeichnungen B.E.B.-A.

5 Zeichnungen B.E.B.-A.

durch G.V.Maravuglia (1729-1814) in den Gärten der Villa della Favorita bei Palermo. Dabei wird die nur kostspielig auszuführende "Trajanssäule" zu einer dorischen Säule vereinfacht, die Figur des "Herkules Farnese" ist beibehalten worden. Die Anregung ist vermutlich durch L.Dufourny erfolgt, der sich von 1789 bis 1793 in Palermo aufhielt und den botanischen Garten dort baute. Dufourny war mit Percier eng befreundet.¹

Die Grotte des Percier'schen Pavillons hat seinen Lehrer A.-F.Peyre beeinflusst. Er plant 1788 für eine Menagerie in Kärlich bei Koblenz eine Anlage, bei der ebenfalls die Fontaine der Grotte bis in den Salon durch einen Okulus aufsteigt.²

Von dem Menageriewettbewerb von 1783 sind noch drei weitere Entwürfe überliefert, die besprochen werden sollen.

Der erste Preis ging an Vaudoier, Schüler des Comte d'Affry.³ In die Mitte eines runden Platzes, der von
40-1 einer vierfachen Kolonnade nach dem Muster Berninis gebildet wird, stellt er das Amphitheater, das ebenfalls kreisförmig auf einer wieder runden Terrasse gelegen ist.

1 cf. S. Caronia Roberti. V. Maravuglia. Palermo 1934. C.L.V. Meeks. Italian Architecture 1750-1914. New Haven 1966. fig. 30.

2 A.-F.Peyre 1818. Artikel 9.86. fig.62-9. insbesondere 66. cf. Katalog Salon 1795 no. 2041. Weitere Nachfolge: Menagerieprojekte Perciers und Fontaines nach dem Journal: Malmaison - 7.9.1801 und Mousseaux-28.7.1811; Grands-Prix 1806 Dedeban (Percierschüler) "Une volière formant galerie, divisée en quatre parties, autour d'un bassin ... au centre du bassin un pavillon d'agrément." Grands Prix d'Architecture. Projets couronnés par l'Académie royale des Beaux-Arts de France. (1804-15) ed.A.L.T.Vaudoier & L.P.Baltard. Paris 1818. fig.43-4. Prix d'Émulation 1845 V.M.-C. Ruprich-Robert. Voliere. Zeichnung B.C.B.-A.

3 P.V. t.9. 112.

Acht im Wechsel quadratische und runde Höfe enthalten in der Mitte Fontainen und ringsherum Gehege. Dem Vorhof liegt der Pavillon gegenüber, der bis auf die Innendisposition die Villa Rotonda Palladios zitiert. Der verbleibende Raum zwischen den Höfen ist mit vielen winzigen Landschaftsgärten gefüllt, welche wohl einen Freilauf für die Tiere darstellen sollen.¹

Im Gegensatz zum Projekt Perciers entsteht durch die repetierten Kreissysteme, die sich allein tangieren, keine wirkliche räumliche Beziehung und Verspannung. Die bloss addierten Platzanlagen erschliessen einander nicht.

42 Der nicht prämierte Entwurf von Moitte, der zu den neun Schülern der Akademie gehörte, die aufgefordert wurden, eine Reinzeichnung anzufertigen², ist durch eine Durchpausung im "Fonds Peyre"³ erhalten. Nicht unähnlich zu Percier setzt Moitte in die Mitte einer quadratischen Gesamtanlage ein Wasserbecken, um das sich vier Exedren ordnen. Doch durch die Verlegung des Pavillons in eine Exedra und die Integrierung der gegenüberliegenden in das Wasserbecken wird diese Achse optisch stark betont. Das so eingefügte Wasserbecken aber hebt die räumliche Begehrbarkeit des sich dem Blick erschliessenden Raumbezugs auf. Die beiden seitlichen Exedren und den verbleibenden Raum in den vier Ecken der Gesamtanlage füllt Moitte mit Tiergehegen, die sich jeweils um kleine mittlere Bassins ordnen.

Ein weiterer Entwurf, der aus einem Gesamtaufriß und -querschnitt besteht, ist demselben Programm unterworfen und daher dem gleichen Wettbewerb zugehörig.

1 G.-P.I cah.3 pl.5, 6 cah.4 pl.1, 2.

2 P.V.t.9.103.

3 MAD. CGF 26. vorläufige no.321 "ménagerie qui a été reçue au grand prix par Moitté".

43-4 Die beiden unpublizierten Pläne sind nicht signiert und datiert.¹ Ein Pavillon, den Villa-Rotonda-Topos wiederholend, bildet die Mitte einer, von einem Wassergraben umschlossenen, rechteckigen Terrasse. Auf der einen Seite des Pavillons erstreckt sich ein weiter, rechteckiger Platz, der in das Bodenniveau der Terrasse getieft ist. In seinen Umfassungsmauern öffnen sich grosse vergitterte Segmentbögen, hinter denen sich Gewölbe als Tierzwinger erstrecken. Auf der anderen Seite befindet sich ein rundes Amphitheater, dessen zwölf Sitzreihen von einer Kolonnade umgeben wird, die viermal von einbogigen "versunkenen" Toren unterbrochen wird. Der ganze Komplex ist mit einem System unterirdischer Gänge verbunden, die in einem grossen Zwingergewölbe unter dem Pavillon zusammenlaufen. Der grössere Teil der Baumasse ist so in die Erde versenkt und bildet eine lichtlose Unterwelt für die Tierkämpfe. Vier Rundbauten, als Volieren erkennbar, umgeben den Pavillon. Naturalienkabinette und weitere Volieren waren in einem Gebäudekomplex untergebracht, der den Rand der Terrasse wie eine Mauer umzog.

Wie die Sorgfalt und das Format ausweisen, handelt es sich um eine Reinzeichnung, die dem Procès-verbaux folgend² von Th. Froideau, einem Le Roy, van Cléemputte, Moreau, Godefroy und Pichot ausser von Percier, Vaudoyer und Moitte ausgeführt werden sollte.

Es sind aber nur von den wenigsten Grand-Prix Zeichnungen überliefert und während man Froideaus "Boucherie"³ vom Thema her nicht vergleichen kann, zeigen sich bei Moreau Motivähnlichkeiten in der Abtreppe der Treppenbrüstungen⁴, der Verwendung des Spitzbogens zur Stabilisierung eines

1 B.A.A. OA 563, 569, ich habe Mlle. Mosser für den Hinweis zu danken.

2 P.V. t.9. 103.

3 G.-P.I cah.16 fig.4.

4 Lazareth. G.-P.I cah.6 fig.5 und Cenotaphe. ebenda cah.6 fig.2

darunterliegenden Scheintonnengewölbes¹ und von Aedikulanischen², was eine Zuschreibung an Moreau nahelegt.³

Château au milieu d'un grand parc 1784

Im Januar 1784 bekommt Percier für einen Entwurf eines "Château au milieu d'un grand parc" einen Prix d'Émulation zugesprochen.⁴ Der Grundriss dieses Projekts, von dem sonst keine Spuren erhalten sind, ist durch eine der Durchpau-
45 sungen im "Fonds Peyre" überliefert.⁵

Ein Pavillon liegt auf einer längsrechteckigen Terrasse, die in der Mitte zu einem quadratischen Platz abgesenkt ist. Der Pavillon ist in vier Trakten um einen quadratischen Innenhof geordnet.

Das bedeutet in gewisser Weise die Aufhebung des Bautypus, der nur noch im Verhältnis zum umliegenden Park in seinen Dimensionen und der Fassadengestaltung an einen Pavillon erinnert, durch die vierflügelige geschlossene Anlage jedoch an den Typ des Châteaus anknüpft, wie er in Frankreich bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts üblich war.

1 Lazareth s.o. fig.6.

2 Cenotaphe s.o.

3 Eine Übersicht der Prix d'Émulation Moreaus bei: F.Boyer. La jeunesse de l'architecte Jean-Alexandre-Charles Moreau rival heureux de Fontaine. Le Cahiers Hauts-Marnais. 3e trim. 1950. 98-99.

4 P.V. t.9.122.

5 MAD. CGF 26. vorläufige no.14. "Château de plaisance par Percier qui a remporté la médaille."

- 46 Zwei gegenüberliegende Trakte nehmen grosse runde Salons ein, die als Halbrund von einem Peristyl umgeben nach aussen über die Fluchtlinie hervortreten. Die verbleibenden Zwickel werden für Treppenanlagen genutzt. Für die Raumgestaltung der beiden anderen Trakte ist im Gegensatz zu den Rundsälen eine Folge von rechteckigen Sälen gewählt, denen ein achtsäuliger Portikus vorgestellt ist. Vergleichbar mit der Terrasse des "Maison d'un Prince ..." von 1782 steht der Pavillon auf einem Sockel, der den Aussenkonturen seines Grundrisses folgt und durch Treppenanlagen mit dem tiefergelegenen Platz verbunden ist. Zur Seite der runden Salons hin nehmen halbrunde Bassins deren Form als Exedren des Platzes wieder auf, und so, wie die Säulen des Peristyls um das Halbrund gesetzt sind, umgeben Fontänen das Bassin. Die Projizierung der Fassade des Pavillons in die Platzgestaltung hinein ist auch auf der Seite der Portiken angewandt, denen gegenüber eine doppelte Kolonnade den Platz schliesst. Seine Ecken wie auch die Ecken der Hauptterrasse werden von kleinen quadratischen Pavillons markiert, die untereinander durch Laubengänge verbunden sind. Die Mitte der Schmalseiten der Terrasse hinter den Wasserbecken bilden U-förmig gestaltete Grotten. Die Zwickel dieser Exedren füllen Bosquets um einen kleinen quadratischen Platz, der mit einer Seite zur Exedra hin geöffnet ist und dessen verbleibende Seiten sich in drei Nischen öffnen. Diese Anlage und deren Verwandtschaft zum Menagerieprojekt Perciers lassen vermuten, dass es sich hier um Volieren handelt. In vereinfachter Form sind die tieferliegenden Partien ausserhalb der Terrasse mit Alleen und Bosquets gestaltet. Zwei halbrunde Wasserbecken jenseits der Kolonnaden vervollständigen sich mit den Exedren zu einem Vierpass.¹

Die ungewöhnliche Erfindung des Grundrisses des Pavillons und die geschickte Verwandlung seines Grundrisses in den

1 im Französischen hier der Begriff "trèfle".

der umgebenden Anlage ist für einen Schülerentwurf erstaunlich. Percier schafft durch die ungleichartige Behandlung von je zwei Fassaden die Ausgangssituation für die Variation gegensätzlicher Grundformen.

Seine Absicht auf eine geordnete Mannigfaltigkeit unterscheidet ihn von der oft monotonen und absoluten Einheitlichkeit der Entwürfe seiner Zeitgenossen.

Das Zustandekommen der originellen Grundrissform des Pavillons können zwei aufeinanderfolgende Seiten des "Fonds Peyre" deutlich machen.

- 47 Ausgangspunkt der Formüberlegungen ist ein Grundriss eines Hauses, welcher mit "par Mr. Boullée" beschriftet ist.¹ Er zeigt einen Pavillontyp mit rundem Salon, einem in dessen Durchmesser vorgelagerten Vestibül und zwei Zimmern zu beiden Seiten, die mit der Aussenwand des Vestibüls als glatte Wand abschliessen. Der Salon tritt als Halbrund an der Gartenseite vor. Auf dieselbe Seite des Blattes sind zwei Varianten dieser Grunddisposition geklebt, von denen die untere bereits stark dem halbierten Entwurf Perciers ähnelt, da der Pavillon auf eine Terrasse gehoben ist, die dessen Aussenkonturen entspricht, Portikus und halbrundes Peristyl vorkommen und die Zwickel, die der Salon bildet, Treppenanlagen aufnehmen. Auf der
- 48 Rückseite des Blattes wird in einem weiteren Projekt dieser Grundrisstyp in solcher Weise verdoppelt, dass die Volumen der beiden Vestibüle zu einem grossen Saal "à l'italienne" zusammengefügt werden, der dem Innenhof Perciers entspricht. Da die Durchpausungen nicht durch Beischriften identifizierbar oder datiert sind, bleibt es ungewiss, in welchem zeitlichen Verhältnis sie zu dem Entwurf Perciers von 1784 stehen.

1 im Oeuvre Boullées bisher unbekannt. Vorläufige no.401.

- 49 Das seltene Motiv eines doppelten runden Salons kommt bei einem Prix d'émulation des Peyreschülers Vaudoyer vom April 1781 vor¹ und zeigt, dass es zum Schulgut Peyres gehört hat.

Orangerie 1785

- Im April 1785 schreibt die Akademie einen Prix d'émulation aus, der eine "Orangerie voûtée" zur Aufgabe hat. Den Preis bekam van Cléemputte, der spätere Herausgeber der "Grand-Prix ...".² Er publiziert nun nicht seinen eigenen Entwurf, sondern einen, der durch die mitgestochene Aufschrift Percier zugewiesen wird, aber darin auf das Jahr 50-1 1777 datiert ist.³ Aus stilistischen Gründen besteht kein Anlass, die Autorschaft Perciers zu bezweifeln.

Der Komplex geht über die geforderte eingewölbte Orangerie hinaus und schliesst einen Vorplatz mit Wasserbecken ein, der üblicherweise dazu gehörte. Es wurde ein Parterre nach Süden vorgelagert, um dort die Bäume während des Sommers aufzustellen. Das Bassin diente zum Wässern. Der übliche Typ wird gut von D. Le Roys Grand-Prix von 1750 reprä-
52 sentierts.⁴

1 P.V.t.9.47 Zeichnung B.E.B.-A.

2 P.V.t.9.154.

3 G.-P.I cah.16 fig.5, 6.

4 Zeichnung B.E.B.-A. cf. P.V.t.6.141. allgemein cf. A.Tschira. Orangerien und Gewächshäuser. Kunstwiss. Studien 24. 1939.

Perciers längsrechteckiger Orangeriebau ist an beiden Enden von quadratischen Treppentürmen eingefasst, die sein Terrassendach zugänglich machen. Die Fassade bildet eine Arkade von 13 Bögen, die auf den Pfeilern vorgeblendeten Halbsäulen ruhen. Die Bogenfelder sind jeweils wie ein Tympanon mit einem Relief geschlossen. Die Zwickel zwischen den Bögen schmücken Tondi. In der Mitte hinter der Orangerie schliesst ein halbrunder mit Nischen ausgesetzter Grottenhof an, der eine doppelte freistehende halbrunde Kolonnade als Bekrönung trägt, die über dem Mitteltrakt aufragt. Den beiden Treppenhäusern sind zwei grosse Freitreppen vorgelagert, die jeweils von zwei Kaskaden begleitet werden.

- 53 Hier gab die 1684-6 in den Hang hineingebaute Orangerie in Versailles mit den Escaliers des Cent-Marches die Grunddisposition ab. Hardouin-Mansard folgte darin einer ähnlichen älteren Anlage Le Vaus. Ihre Form ergab sich aus der besonderen topographischen Situation, die von dem Hang und einem in ihn hineingetriebenen Steinbruch bestimmt war. Ähnlich wie die Fontänen des Parterre du Midi über der Balustrade der Versailler Orangerie sichtbar werden, so soll auch die Fontäne wirken, die Percier über dem Bau seiner Orangerie geplant hat.

- 54 Das Motiv einer bekrönenden Säulenexedra nahm Percier vom Fortunatempel in Praeneste. Seine Vorstellung von dessen Rekonstruktion ist durch eine Kopie überliefert.¹

Die Gliederung der Fassade der Orangerie mit einer Loggia und Tondi lässt den Einfluss italienischer Renaissancearchitektur spürbar werden, noch bevor Percier in Italien selbst mit dem Studium und der zeichnerischen Aufnahme der Gebäude dieser Epoche der Kunstgeschichte beginnt. Es

1 Kopie in Grund- und Aufriss durch Donaldson "Mons. Percier Sept. 21" Royal Institut of British Architects, London.

ist möglich, daß die Mappen mit römischen Renaissancebauten von A.Pâris¹ ihm diese Kenntnis verschafften.

56-7 N.Pevsner² nennt für das Vorkommen des Loggienmotivs im 18. Jahrhundert als einzigstes Beispiel die Gloriette von 1775 in Schönbrunn. Ganz isoliert ist Percier in Frankreich damit jedoch nicht. So errichtet Belanger kurz nach 1777 eine hölzerne Loggia auf geschuppten Kandelabersäulen vor der Gartenfassade der Folie St. James.³ Delafosse wendet das Loggienmotiv über gekuppelten Säulen für einen Fassadenentwurf einer Orangerie an, der nicht sicher datierbar ist, aber wohl in 55 die Jahre um 1775 gehört.⁴

Die reliefgeschmückten Tondi, die Percier sowohl beim Menageriepavillon wie an der Orangeriefassade gebrauchte, verstärken in der Verwendung zusammen mit den Rundbögen der Loggia den Verweis auf die italienischen Vorbilder. In weniger korrektem Zusammenhang war das um diese Zeit seltene Motiv von Belanger am Schlösschen Bagatelle und an der Folie St. James, von Metivier 1780 am Maison Goûthière und von Rousseau 1785 am Hôtel Salm verwendet worden.

In der Anlage des Stichkappengewölbes der Orangerie, der über vier kreuzförmigen Pfeilern und Gurtbögen gebildeten Gewölbe der Treppenhäuser und der im Querschnitt sichtbaren Entlastungsbögen in Spitzbogenform lässt Percier Kenntnisse von Wöblungslösungen historischer Stile erkennen.

Wie auch im Pavillon des Menagerieentwurfes, der mit seinen vier gekuppelten ionischen Säulen an die Loggia des Palazzo del T in Mantua anschliesst, zeigt sich in dem Orangerieprojekt Perciers ein eklektizistisches Aufgreifen

1 heute Besançon. Mus.municipal. cf.p.27-8.

2 Some architectural writers of the Nineteenth Century. Oxford 1972. 69.

3 cf. K.M.Gjesdahl. La Folie Saint-James. Information d'Histoire de l'art 1962.

4 MAD t.3.30 Album Delafosse.

von Formen der italienischen Renaissance, von denen er sich eine präzisere Kenntnis verschafft hatte als dies bisher in der Architekturgeschichte der Fall war. Durch dieses Charakteristikum unterscheidet er sich von allen anderen Konkurrenten unter den Schülern der Académie d'Architecture.¹

Neben der historischen Anknüpfung in der Planung der Gesamtanlagen ist auch die stilistische Behandlung einer Auffassung unterworfen, die eine Erneuerung und Bereicherung am Formgut der Vergangenheit sucht. Dies ist eine grundsätzlich andere Haltung als die entkomplizierte, reduzierte Formsprache der "Revolutionsarchitektur", die die Absicht zur Monumentalität allem Gestaltungsreichtum unterordnete.

Grotte 1785

Im Mai 1785 gewinnt wieder Percier die Monatsmedaille² mit einem dem vorhergehenden ähnlichen Entwurf, der "une grotte avec des fontaines et cascades" zum Thema hat. Die Aufgabe lautet: ... on s'appliquera particulièrement à donner à ce projet le caractère qui lui convient."³

- 58-9 Die Pläne⁴ zeigen einen halbrunden Grottenhof, der in einen Abhang hineingebaut ist und ein kreisförmiges Brunnenbecken umfasst. Eine stark rustizierte, rudimentär dori-sche Kolonnade schliesst einen umlaufenden Gang nach vorne

-

1 Zur Nachfolge der Orangerie: Delagardette. Prix d'Ém. Feb. 1791. G.-P.II. fig. 1.2. Durand. Recueil et Parallèle ... 1800 t. 2. 48 als Sockel eines Schlosses. Vauchelet. École botanique. Prix d'Ém. 1808. G.-P.III. 61-2. Lacornée. Orangerie. Prix d'Ém. 1808. G.-P.IV. 73-4. Lignières. Jardin d'hiver. Prix d'Ém. 1825. B.E.B.-A.

2 P.V. t. 9. 156-157.

3 ibid.

4 G.-P.I cah. 13 fig. 3, 4.

ab, der sechs Brunnenräume untereinander verbindet, die durch einen von vier freistehenden Säulen getragenen Rundbogen zugänglich und dreifach ausgenischt sind. In der Mitte der Anlage führen drei Bogen in den Grottensaal, in den die dahinterliegende Kaskade mündet. Sie nimmt ihren Ursprung von einer Fontäne, die mit einer offenen ringförmigen Kolonnade umgeben ist.

60-1 Der Entwurf Perciers, bei dem der kleinteilige und differenzierte Grundriss zu den einfachen und blockhaften Architekturformen des Aufrisses in scharfem Gegensatz steht, geht in seiner Erfindung auf den mittleren Teil der Kaskade der Villa Aldobrandini zurück. Allerdings werden hierbei die Annexräume aufgegeben, die radialen Brunnennischen hinter die Kolonnade zurückverlegt und der Grundriss kompliziert.

62-3 Halbkreisförmige Kolonnaden um ein zentrales Bassin sind bei den Architekten zu finden, die auf Percier am unmittelbarsten eingewirkt haben. Die einfache Grundform gibt es beim älteren Peyre¹, welche bei Paris eine Rustikabehandlung erfährt, die die unmittelbare Vorstufe zu dem Percier'schen Projekt bildet.²

Percier hat bei den Entwürfen für das "Maison d'un Prince", die Menagerie, die Orangerie und die Grotte seine Kenntnisse der Architekturgeschichte dafür benutzt, um jeweils den Prototyp aufzuspüren, bei dem die Bauaufgabe am beispielhaftesten gelöst wurde. Diese historischen Grundlagen erfuhren jedoch eine Veränderung dadurch, dass Percier

1 Oeuvres d'architecture. 1765. "Cascade et Grotte" fig.15.

2 C.A.Paris. Corps du feu d'artifice, Marly 1781-1782. Bibl.mun.Besançon Fonds Paris no.484 t.9 pl.10. Gruber 1972. 131 fig.87. - Nachfolge des Percier'schen Entwurfes: Lesueur. Grotte sous une terrasse.Prix d'Em. 1818. G.-P.IV.91-2.

von den Bauten, die er zugrundelegt, nur die Erfindung der Anlage und Einzelmotive verwendet.

An dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass während des Wettbewerbs der Akademie die Entwürfe in ganztägigen strengen Klausuren entstanden, es also dem Schüler unmöglich war, Stichwerke und andere Hilfsmittel zu benutzen. Die Übereinstimmung der so entstandenen Skizze mit der später abzugebenden Reinzeichnung wurde von einer Kommission der Akademiemitglieder überwacht, um die Benutzung von Vorlagen und Architekturwerken beim Entstehen des Wettbewerbssentwurfes auszuschließen.¹ Geschichte und Formen der Bauten mußten also vorher eingelernt sein.

Es zeichnet die Entwürfe Perciers aus, dass sie sich auf Vorbilder beziehen, die nicht allein in der Tradition und Entwicklung der Grand-Prix und Prix d'Émulation Projekte liegen. Als Rezept zum Erfolg bot es sich an und dem folgten die meisten Akademieschüler, eine Konzeption, die sich bereits bei einem Wettbewerb als erfolgreich herausgestellt hatte, ein weiteres Mal zu verwenden. Die Akademie musste dem durch das Verbot einzelner immer wiederholter Bauformen entgegensteuern. Es ist auffallend, dass man die Entwürfe Perciers nicht allein durch eine einzige Ableitung oder durch ein einziges Vorbild erklären kann. Fast immer lassen sich mehrere Vorbilder finden, an die sich Percier so eng anschliesst, daß schon eines davon ausreichen würde, um Perciers Entwurf ausreichend zu erklären. Wie gezeigt wurde, sind jedoch die vorgeschlagenen Ableitungen in solch enger möglicher Nähe zu Percier und den Umständen seiner Studien nachzuweisen, dass man ohne auf der wirklichen Verwendung tatsächlich aller insistieren zu wollen, doch feststellen kann, dass Percier seine Projekte auf den verschiedensten Ebenen abstimmte, absicherte und so begründen konnte. Auf diese Weise wird verständlich, warum

-

1 A.A.B.-A. Règlements concernant les élèves. Carton B 19.

er derjenige war, der während seiner Studienzeit die grösste Zahl der Preise auf sich vereinigen konnte.

Académie 1786

Das Ziel seines Architekturstudiums erreicht Percier mit dem ersten Preis des Grand-Prix von 1786, den er für seinen Entwurf eines Akademiegebäudes zugesprochen bekommt. Das Programm hatte zur Absicht, die bestehenden fünf Akademien in drei Abteilungen zusammenzufassen und sie zu einer Institution in einem Gebäude zu vereinigen. Dieses Programm¹, das von Hazon, De Wailly, Le Roy, Trouard, Guillaumot und Pâris aufgesetzt ist, nimmt die Organisation des Instituts nach der Revolution in erstaunlicher Weise vorweg und ist das erste Anzeichen der beginnenden Reform der Akademien.²

Für jede der drei Abteilungen der Akademie sind mehrere Sitzungssäle vorgesehen, sowie eine Bibliothek und Ausstellungsgalerie. Zusammen sollen die Akademien einen grossen Saal für die gemeinsamen Sitzungen erhalten.

Die Einhaltung des Programms, die Übereinstimmung der Skizze mit der Reinzeichnung und das Verbot von Staffage werden in diesem Jahr besonders überwacht, um die tumulthaften Vorgänge des Vorjahres von vorneherein auszuschliessen. Der

-

1 Ms. A.A.B.-A carton B 19.1 und P.V.t. 8. 181.

2 Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts 1795-1800 ed. M.Bonnaire 3 t. P. 1937 p.XXXV sq. und Hauteceur 1953. t.5. 112-113. Im Jahr 1786 stellt die römische Accademia di San Luca für den Concorso Balestra ebenfalls ein Akademiegebäude als Preisaufgabe.

Stipendiat und Architekt A. Hubert gibt aus Rom den Rat-schlag: "Ainsi, mon cher ami, crois ce que nous te disons, Fontaine et moi, c'est de faire de l'architecture dans le genre de M. Peyre et d'exclure tout accessoire de ton projet, comme figure, fond de paysage etc. Autrement tu es rasé ... et surtout point de rococo et point de certain style outré, car à Rome il n'y en a aucun exemple."¹

Perciers Esquisse und Reinzeichnung werden von den dafür bestellten Kommissionen als übereinstimmend befunden.²

Am 28. August wird Percier dann mit dem Grand-Prix ausgezeichnet, der zweite geht an Goust, Schüler d'Angivillers.³

- 64-6 Von den Skizzen haben sich nur in der Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts der Grundriss und auf einem Blatt Aufriss und Querschnitt erhalten. Von der Reinzeichnung existiert nur noch der Grundriss.⁴

In die Mitte des Gebäudeblocks setzt Percier den runden, gemeinsamen Sitzungssaal, dessen kassettierte Kuppel über einem Architrav von einer doppelten Säulenreihe getragen wird. Den Saal umzieht ringförmig eine tonnengewölbte Galerie. Das Rund ist in ein Quadrat eingestellt, dessen verbleibende Zwickel mit halbrunden Vestibülen gefüllt sind. Ein gewölbter Korridor umgibt den quadratischen Mittelblock und verbindet die diesem vorgelagerten drei Trakte der Abteilungen der Akademie und den Portikusvorbau miteinander. Die Trakte bestehen aus je drei, durch Gänge getrennten, quadratischen Sitzungsräumen, denen nach aussen ein Zimmer vorgesetzt ist.

Von den Fassaden der Flügelbauten gibt es keinen Aufriss. Aus dem Riss kann man erschliessen, dass zwischen zwei Eckri-

-

1 A.Hubert an Courcelles 1786 nach Lance 1872. t.1. 366.

2 A.A.B.-A carton B 19.3 und P.V.t.9. 182, 183, 191.

3 publiziert: G.-P.I. cah.7. fig.1.

4 publiziert: G.-P.I. cah.6. fig.5, 6.

saliten sich eine Kolonnade befand, die zweimal von Risaliten unterbrochen wurde, in denen sich Treppen befanden, die zu Dachzimmern des Obergeschosses führten. Die hinter der Kolonnade in zwei Geschossen liegenden Räume erhielten durch Fenster Tageslicht. Sonst erfolgt die Beleuchtung einzig durch Okuli.

Der Hauptfassade ist ein Portikus von 28 Säulen vorgestellt. Die dahinter liegende Wand ist analog zu den Fenstern der Seitentrakte mit Rechtecknischen versehen, die für Statuen bestimmt sind. Das Statuenprogramm ist in bekrönenden Figuren über den Säulen des Portikus fortgeführt. Dieser ist seitlich von fensterlosen aus grossen Quadern gebildeten Seiten der Nebentrakte flankiert und kontrastiert. Unter dem Kranzgesims verläuft ein Akanthusfries um das ganze Gebäude.

Die Kuppel des Mittelsaales wird von einer gleichhohen Trommel verborgen, die über dem Gewölbeansatz aufrucht und wie die Tonne der anschliessenden Galerie statisch festigend auf den Seitenschub des Kuppelgewölbes wirken muss. Diese Trommel wird von einer Ringkolonnade umgeben.

Das Gebäude ist auf einen quadratischen Sockel gestellt, dessen dreifach gestaffelte Treppen von Obelisksen flankiert werden.

Der Wunsch nach einem Akademiegebäude ist wohl aus der unzusammenhängenden und unzureichenden Unterbringung der fünf verschiedenen Akademien und der mangelnden Zusammenarbeit derselben entstanden. Für eine solche Bauaufgabe gab es keine antiken Beispiele, - es leitet sich der Name "Akademie" vom Haine des Akademos bei Athen her.

Der entscheidende Schritt zu einem grossen Bauwerk, das der Vereinigung der verschiedenen Lehrrichtungen dient und zugleich in seinem Äusseren die Gliederung und Vereinigung derselben widerspiegelt, liegt in dem Projekt Piranesis, das er 1750 als 23. Abbildung der "Opere varie" veröffentlicht. Der "Pianta di ampio magnifico Collesio formata sopra l'idea dell'antiche Palestre de'Grecie e Termini de'Romani..."¹ entstand, wie Chambers berichtet, auf Aufforderung französischer Akademiestudenten hin.² Eine Variation des Themas, die gleichermassen einen Zentralplan mit Zügen der Thermenarchitektur vereinigt, legt drei Jahre später J.-M. Peyre schon kurz nach seiner Ankunft in Rom 68-9 Natoire vor.³ Dieser Plan "d'un bâtiment pour académies" soll verschiedene, nicht spezifizierte Akademien beherbergen und ist zusätzlich um eine Militärakademie mit einem Hippodrom und einer Naumachie erweitert.⁴

Für Percier treten zu diesen Vorbereitungen der Bauaufgabe die Formentwicklungen hinzu, die sich später im Grand-Prix Wettbewerb und im Zusammenhang damit ergeben.

1779 fordert die Akademie für den Grand-Prix das Projekt eines zweigeschossigen Museums, das Sammlungen der Akademie des Sciences, der bildenden Künste und der Naturgeschichte aufnehmen sollte. Diese Abteilungen sollten einen gemeinsamen Versammlungssaal haben, zu dem ein Vestibül

-

1 H.Focillon. Piranesi. Paris 1918 no.121.

2 J.Harris. 1967. 192 und H.Rosenau. Social Purpose in Architecture. London 1970. 107-108. Kat.Exp. The Age of Neo-Classicism. The Royal Academie and the Victoria and Albert Museum. L. 1972. no.1268.

3 Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments 1666-1804 ed. A.de Montaiglon & P.Guiffrey. 18 t. Paris 1887-1912. t.10. 477 - 14.11.1753. Eine Originalzeichnung Peyres in der B.E.B.-A ist auf dem Blatt mit "1756" datiert.

4 J.-M. Peyre 1765. pl.4., 5. cf. Laert.Diog. III 20.IV 19. Beschreibung des Athener Akademiegymnasions, das ebenfalls Sportanlagen miteinschloss.

und eine Treppe führen. Ausdrücklich werden weitere Sitzungssäle der einzelnen Akademien ausgeschlossen.¹

70-3 Die Entwürfe des ersten und zweiten Preisträgers Gisors und Delannoys zeigen einen streng achsensymmetrischen, quadratischen Bau mit vier Innenhöfen, in dessen Zentrum der Versammlungssaal liegt.² Delannoy zeichnet zusätzlich auch vom Aufriss her diesen Saal durch eine Trommel aus, die eine Kuppel verbirgt und folgt damit dem Beispiel der Peyre'schen Akademie.³ Das Motiv, das bei Le Pautre, Mansard, Bernini, Hildebrandt, Fischer v. Erlach und Boffrand nachgewiesen werden kann und zum Teil eine Deutung als Kronennachbildung erfährt, soll seinen Ursprung in den Abbildungen der unvollendeten St. Peterkuppel haben.

Dazu gibt es jedoch zu bedenken, dass es sich um einen Tambour nicht ohne, sondern mit verdeckter Kuppel handelt und der Mauerkranz um die Kuppel auch als eine ringförmige Attika verstanden werden kann, wie es vor allem die barocken Beispiele nahelegen.⁴ Ein Entwurf eines Tempiettos von Legeay um 1750 kann verdeutlichen, wie eine ringförmige, aufgesetzte Attika formal einer Trommel um eine Kuppel gleicht.⁵ Es scheint nicht zufällig, dass bei van Cleemputte/Prieur im Frontispiz⁶ unverändert die Rekonstruktionen

1 P.V. t.8. 377-378. A.A.B.-A. carton B 19.1. Original des Programmes signiert von Brebion, Le Roy, Jardin, Guillaume, Antoine, Moreau.

2 G.-P.I. cah.1 fig.1-4, der dritte Preisentwurf Durands liegt unpubliziert in der B.E.B.-A.

74 3 Sonst folgt Delannoy weitgehend der Fassadengestaltung C.F.Viels für ein "Monument consacré à l'histoire naturelle" P.1779. 8 p. 2 fig. - B.N.V 9002, entworfen 1776. Stecher G. Taraval. Dies ist der erste Museumsentwurf, der über einen Innenausbau hinausgeht. Zu diesem Motiv: A.M.Vogt. Boullées Newton-Denkmal. Basel-Stuttgart 1969, 162-166 und R.W.Berger. Antoine Le Pautre and the motif of the drum without dome. Jn. of the Soc. of arch. Historians oct.1966. 165 sq.

4 C.F.R.Virloys. Dict. d'Architecture P.1770. 4 t. t.I s.v.: "couronne", "corniche", "corniche de couronnement".

5 B.N.Est.Ha 35a. fig.57

6 Rosenau 1960. 46 fig.

des Pantheons und des Hadriangrabmals durch A.Labacco.

- 76 Libro appartenente a l'architettura. Rom 1559 pl.6 übernommen sind, welche beide in seltener Form von Ringkolonnaden umzogen werden.

Leider ohne Nachweis schreibt M. Dreyfous¹ von Ste.Geneviève: "On avait même établi un projet, dont il existe d'ailleurs les dessins, où le dôme était supprimé et remplacé par une colonnade qui coiffait le monument d'une sorte de couronne où, au sommet de chaque colonne étaient placées comme autant de fleurons, des statues des grands hommes. Quatremère combattit ce projet qui faisait de la colonnade quelque chose ... d'analogue à la rotonde de Agrippa ou de tombeau d'Adrien." Dieser Vorschlag ist in einer Zeichnung De

- 77 Waillys dargestellt.²

- Bei dem Grand-Prix für ein Bad aus dem Jahr 1774 liefert
78-9 Desprez einen Entwurf ab³, der für den zentralen Saal Perciers als direkter Vorläufer gelten kann. Die doppelte Kolonnade umzieht hier das mittlere Becken eines öffentlichen Bades und ist von einem ringförmigen Tonnengewölbe umgeben. Mit Säulen abgeschlossene Nischen füllen die verbleibenden Zwickel zwischen Rund und Quadrat. Ein solches Gefüge lässt sich bis auf die phantastische Gesamt-rekonstruktion des Forum Romanum durch Piranesi zurückver-
80-1 folgen, wo es als Grundriss der "Basilica opimia" zu finden ist.⁴ Aber auch eine Durchpausung im "Fonds Peyre"⁵,

1 Les arts et les artistes pendant la révolution. P.1906. 139-140.

2 MAD t.55.44. cf. Exp. Fêtes révolutionnaires, Clermont-Ferrand 1974 no.6 und M.Petzet. Soufflots Sainte-Geneviève. B.1961. 127 Anm.: 168.

3 Esquisse B.E.B.-A. - P.V.t.8.193.

4 -. Le Antichità Romane R.1756 t.1 fig.76 F.222, im Plan no.151.

5 vorläufige no.197.

82 bezeichnet als "Plan antique - de Pirro Ligorio", gibt einen Grundriss wieder, der wie derjenige Piranesis Kuppelsaal, Ringkolonnade und vier Exedren aufweist, aber darüber hinaus und Percier ähnlich diesen Komplex in einen quadratischen Block einfängt und mit vier Korridoren umgibt.

Für die achsensymmetrische Anordnung der Annexräume um einen runden Mittelsaal ist noch der Prix d'Émulation vom Januar 1781 zu nennen, den ein Architekturschüler 83 Magu¹ für einen Museumsentwurf bekommt.² Hier wird der von acht Säulen umzogene Saal in die Mitte eines quadratischen Baues gesetzt. Grosse Portikusvestibüle führen in der Mitte jeder Seite in den zentralen Saal. Die Ecken sind wohl für die Ausstellungssäle bestimmt.

Ringkolonnaden mit gekuppelten Säulen kamen bei diesen Beispielen für die Gesamtdisposition nicht vor. Dieses Motiv konnte man an den antiken Bauten der St. Constanza 84 in Rom und der Rotonde von Nocera finden.³

Dem Fassadenentwurf Perciers kommt ein Boullée'scher Entwurf für ein "Musaeum", der auf dem Blatt "1783" datiert 85-7 ist, sehr nahe.⁴ Der Entwurf nimmt ganz offensichtlich auf den Grand-Prix von 1779 Bezug, ist aber um die Angabe bereichert, dass er in seiner Mittelhalle die d'Angi-

1 im selben Jahr noch Prix d'Em.: "Orangerie": Feb. - P.V.t.9.39 und "Fête publ." Aug. - P.V.t.9.55 sonst unbekannt.

2 Zeichnung B.E.B.-A. cf. P.V.t.9.35. leichte Variante publiziert ohne Identifizierungen von J.F.de Neufforge. Recueil Élémentaire d'architecture P.1757-1780 t.64o6 Grundriss 399 Aufriss.

3 cf. St.Non 1782. t.2. fig.96 - A.Pâris del.

4 B.N. Ha 56. 26-31. Datierung 31. J.M.Pérouse de Montclos. E.-L.Boullée. P. 1969. cap.6 - Museum. Vogt 1969. 218.

viller'sche Serie der Hommes illustres enthalten sollte.¹ Im Grundriss sind die Grundzüge des Delannoy'schen Entwurfes beibehalten, doch durch ihre neue Sinngebung erfährt die zentrale Halle eine Aufwertung und Steigerung. Ihr sind auch die vier Kreuzarme zugeordnet, die mit Treppenläufen und Säulenreihen auf die Kuppelhalle zuführen sollen. Der repräsentative Zweckbau bei Delannoy ist bei Boullée umgedeutet zu einer Architektur, die sich dem Heroenkult widmet und sich hierfür der Mittel des Sakralbaues bedient. Der mittlere Kolonnadenring hat nicht mehr die Aufgabe, die Kuppel zu tragen, sondern steht frei und von Statuen bekrönt unter einer immensen Kuppel, die auf der äusseren Mauer zu ruhen kommt, was statisch kaum realisierbar sein dürfte. Der Anspruch wird durch vier zweifach geführte Doppelkolonnaden nach aussen getragen, die im Halbkreis die Portiken umfassen. Begeleitet wird dieses Projekt von vier "Trajanssäulen", die das Gebäude um fast das Doppelte überragen. Die Kuppel hält Boullée hinter einer Trommel verborgen, die von einer Galerie mit einem einfachen Säulenkranz umzogen wird. Dies zusammen mit dem Einspannen der Säulen der Portiken zwischen glatte, ungegliederte, flankierende Wände hat, wie oft bemerkt wurde, die Fassade der Akademie Perciers beeinflusst. Es sei hier aber daran erinnert, dass das bisher unbekannte "Maison d'un Prince" Perciers von 1782, wenn auch in einem wenig monumentalen Maßstab, für die Fassadenerfindung Boullée vorangeht.

1 Von Boullée veröffentlicht als "Plan d'un Musaeum au centre duquel est un temple de la Renommée destiné à contenir les statues des grands hommes." Von Boullée besprochen im "Essai sur l'Art" B.N. Ms 9153. 82 sq.ed. Pérouse de Montclos. E.-L.Boullée. Architecture. Essai sur l'art P.1968. und H.Rosenau. Boullée's Treatise on Architecture. London 1953. 40-41 als "Monument de la Reconnaissance publique", dessen malerischen Eindruck und Gefühlswert Boullée als Mittel zum Sublimen hervorhebt.

Dass Boullée ebenfalls den Theorien und Forderungen Le Roys folgt, ergibt sich aus den oft seitenlangen Übernahmen von dessen Schriften in dem "Essai sur l'Art". Da Boullée seinen "Essai ..." als seine persönlichen Gedanken ausgibt, ist dies bisher kaum bemerkt worden.¹

89-91 Eine frappante Ähnlichkeit mit dem Boullée'schen Museum hat die Fassadengestaltung eines Entwurfs Deprez für einen "Magnifico Palazzo ... della Giudicatura", der am 2. Juni 1783 im Concorso Clementino der Accademia di San Luca mit einem Preis ausgezeichnet wird und demnach noch vor der Jahresmitte entstanden war. Desprez versieht die zwei Seiten des quadratischen Mittelblockes ebenfalls mit halbrunden Kolonnaden, zieht an der Vorder- und Rückfassade zwei flankierende Risalite vor, zwischen denen er den Portikus, - der nur einen Architrav trägt -, einfasst, und umgibt das Gebäude ebenfalls mit 4 "Trajanssäulen".²

Aber obwohl Percier in dem Entwurf, der ihm den Rompreis einbringt, in der äusserlichen Gestaltung und in den Dimensionen auf die neuen Tendenzen zu einer kolossalen Architektur, - "certain style outré" -, eines Boullée oder Ledoux eingeht, wendet er sich mit einem in sich geordneten, festen System der Raumd disposition gegen die

1 Einzige Ausnahme Pérouse de Montclos 1968. Anm.45. cf. besonders Boullées Kapitel: Considerations sur l'importance et l'utilité de l'architecture ..., Caractère, Basilique, Récapitulation. Vgl. weiterhin zur Fassadenlösung: Boullée Pal. Justice B.N.cab.est. Ha 56.24 Benard u. Catala. Bains. Grand-Prix 1774. G.-P.I. cah.3 pl.1-4.

2 Zeichnungen im Archiv der Accademia di San Luca. cf. In Lode delle belle arti ... Relazione del Concorso e di premi distribuiti in Campodoglio. 2.6.1783. R.s.a. dazu: W.Oechslin. Pyramide et Sphère. G.B.A. t.78. 1971. 224-5, fig.

ausufernden Repetitionen und Vergrösserungen weniger Bauformen einer auf Effekte ausgerichteten Architektur.

Während der Fassadenentwurf eine monumentale Absicht nach aussen trägt, zeigen Grundriss und Schnitt eine variable auf ihre Funktion bezogene Gestaltung der verschiedenen Bauteile. Percier betreibt nicht eine "Glorifizierung der Geometrie"¹, die Boullée und seine Anhänger unter den Akademieschülern kennzeichnet, sondern ein auf dem Quadrat basierendes Modulsystem ist die Grundlage, aus der er die Raumform und -folge ableitet. Durch die Eingeschossigkeit im Innern des Baues kann er darauf verzichten, den Baukörper durch Lichthöfe zu zerteilen, wie es im Concours von 1779 durch das Programm nicht zu umgehen war und wie es Boullée 1783 kaum begründet wiederholt. Der repräsentative mittlere Saal und die ihn umgebende Publikums-galerie mit den halbrunden Vestibülen ergeben im Aufriss ein sinnvolles System von Gewölbewiderlagern für die Kuppel, wobei die Trommel wie eine Fiale zur Verfestigung dient.²

Den drei Akademien entsprechen die drei Flügel, die Sitzungssäle, Galerien und Zimmer in verschiedener Grösse enthalten. Ein zurückhaltender Dekor durch Friese, Gesimse und Kassetten trennt: Wand und Einwölbung voneinander und gibt: den Gewölben ihre plastische Dimensionierung.

Welche Gültigkeit diese Architekturauffassung im Gegensatz zu der Boullées behält, - unter dessen Nachfolge der Akademieentwurf häufig subsumiert wird -, zeigt sich in der Aufnahme des Entwurfes in die Publikation Durands

92 "Précis des leçons d'architecture"³... Durand, der damit

-

.1 A.Vogt. Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917. 1789. Köln 1974. 210.

2 Zu statischen Zwecken Gotik - cf. Le Roy. Histoire de la Disposition ... 1764. 78.

3 Paris 1802 t.1 1809 t.2. t.2.3 e partie fig.9.

das Lehrbuch einer Generation von Architekten schrieb, vollzieht sehr ähnlich zu Percier eine Reduktion des Formenapparates der "Revolutionsarchitektur" auf die elementaren Formen, welche aber zugleich sich in ein streng utilitaristisches und funktionales Konzept fügen. Welche Qualitäten er an dem Entwurf Perciers schätzt, zeigt er in der dazugehörigen Beschreibung: "Il ne faut que jeter les yeux sur ce magnifique plan pour voir avec quelle exactitude et quelle simplicité toutes les convenances sont remplies, et pour juger en même temps du superbe effet qui résulterait de son exécution. L'Institut est divisé en trois classes; un corps de bâtiment est affecté à chacune, chaque classe est divisée en plusieurs sections; chaque corps de bâtiment renferme plusieurs pièces qui ont chacune leur entrée particulière. Les diverses classes et les diverses sections devront communiquer entre elles, et se réunir toutes dans la Pièce centrale les jours d'assemblée publique, une galerie intérieure leur en procure les moyens. Enfin le public doit se rendre à certains jours dans cet édifice; un corps de bâtiment semblable, à l'extérieur, aux trois autres renferme des vestibules propres à l'introduire avec dignité dans la salle d'assemblée qui est placée au centre."¹

In der Hoffnung, das Akademiegebäude als "Institut" noch zu verwirklichen, ist der ursprüngliche Entwurf Perciers hier überarbeitet. Im Riss ist das ehemals sich in der Breite des Portikus erstreckende Vestibül, analog zu den drei anderen Flügeln, in drei grosse und vier kleinere Räume geteilt und wird so einem gestiegenen Raumbedarf geopfert. Dieselbe Tendenz führt dazu, ein Obergeschoss rings um die Kuppel aufzupfropfen und auf den Tambour zu verzichten. Die drei grossen, quadratischen Sitzungs-

-

1 ibid.54.

säle der Flügelbauten erhalten statt der Okuli ihr Licht durch, - aus der Thermenarchitektur abgeleitete -, Attikageschosse mit Segmentfenstern. Deren wenig homogene und additive Verwendung, die bei Percier sich nicht wiederholt, gehört zum Repertoire Durands¹ und lässt es als wahrscheinlich erscheinen, dass Durand auf diese Veränderung gedrungen hat.

93-4 Auch der "Fonds Peyre" enthält als Durchpausungen im Grundriss und Querschnitt eine Überarbeitung des Akademieentwurfs Perciers.² An die Rückseite des Gebäudes ist ein halbrunder Komplex angefügt, der, von einem radial geführten Mittelgang ausgehend, zwei Fluchten von Zimmern aufweist und im Zentrum ein kleines Amphitheater einschliesst. Durch eine Verbreiterung der Kuppel, die jetzt nicht mehr über dem inneren Säulenkranz aufrucht, ist Raum für eine grosse um den Kuppelansatz geführte Zuschauergalerie gewonnen. Da diese Variante der Akademie keine Hinweise auf eine Bestimmung oder ein Datum trägt, kann nur mit Sicherheit gesagt werden, dass bei dieser Umplanung eine grosse Zahl von Publikum und ein erhöhter Bedarf an Arbeitsräumen berücksichtigt sind. Die sternförmige Musterung des Fussbodens des Mittelsaales ist ein Indiz dafür, dass für die Umzeichnung die Originalzeichnung Perciers zugrundelag, die im Gegensatz zu den im Stich publizierten Plänen ebenfalls dieses Motiv aufweist.³

Es sei hier bemerkt, dass Rochette erwähnt⁴, dass Percier einen Concours national für den Entwurf eines Gebäudes für die Assemblée nationale gewann. Allerdings ist in den Archivalien für die Concours nationaux hierfür keine Bestätigung zu finden.⁵

1 cf. *Precis ... op.cit.*

2 Vorläufige no. 48,62.

3 nicht im G.-P.I berücksichtigt. Zeichnung heute B.E.B.-A.

4 -. 1844. 258.

5 cf. *infra* p. 159 .

Im späteren Oeuvre Boullées findet eine Revision einer allein visionären auf den psychologischen Effekt abzielenden Architekturauffassung statt und in einem Entwurf eines Palais national, der die Assemblée nationale aufnehmen sollte, zeigt er erstaunliche Ähnlichkeiten mit dem Percier'schen Akademieprojekt von 1784. Dieser Entwurf muss nach 1789 entstanden sein, da er die "Droits d'hommes" auf seiner Fassade als Hauptschmuck trägt und wird in das Jahr 1792 datiert.¹ Bei einer gänzlich anderen Fassaden-
95-7 bildung als der Perciers finden sich in Riss und Querschnitt weitgehende Übernahmen der Formen des Akademieprojektes. Zwar ist der Grundriss bei Boullée quadratisch und nicht kreuzförmig, aber die Weise, in der fast unverändert die mittlere Rotunde von einem Gefüge von Korridoren umgeben ist, zeigt deutlich die Anleihe bei Percier. Dasselbe gilt für den Querschnitt mit der Abfolge von Oberlichtsälen, die mit ihren Tonnengewölben einander und der Kuppel Widerlager bieten.

Hier, wie bei vielen anderen Entwürfen zeigt sich, dass Boullée nicht allein die treibende Kraft und der originale Erfinder der "Revolutionsarchitektur" ist, sondern dass viele seiner Projekte parallel zu denen des Grand-Prix entstehen und sich auf sie zurückbeziehen.

Züge der Percier'schen Akademie finden Aufnahme in der Fassadengestaltung und der Form des zentralen Lesesaals eines Bibliotheksentwurfs durch Lefebure für den Grand-
98 Prix von 1787.² Dieses Projekt ist nun wieder die Hauptgrundlage für den Grundriss des British Museums von Smirke.³

1 Pérouse de Montclos 1969. 182. Pläne: B.N.Cab.Est. Ha 56.10-12.

2 G.-P.I. cah.10 fig.3-5.

3 cf. J.Mordaunt-Crook. The British Museum, a case study in architectural politics. Harmondsworth 1972.

EXKURS P.L.F.FONTAINE

Schon in der Schule des jüngeren Peyre begegnet Percier dem zwei Jahre älteren Pierre L.F.Fontaine, mit dem sich eine lebenslange Arbeitsgemeinschaft entwickelte. Das geht schliesslich soweit, dass seit 1793 der jeweilige Anteil an den gemeinsamen Arbeiten scheinbar ununterscheidbar wird und in der bisherigen Literatur zu gänzlich gegensätzlichen Urteilen geführt hat. Um die Rolle eines jeden einer Klärung näher zu bringen, sollen die Entwürfe Fontaines erörtert werden, die unabhängig von Percier entstehen.

Die Ausbildung

Die Ausbildung Fontaines war von vorneherein von der Perciers verschieden. Sein Vater war "entrepreneur architecte" in Pontoise¹, der sich auf Gartenanlagen und Wasserzuleitungen spezialisiert hatte. Nach dreijährigem Schulbesuch übernahm Fontaine 1778 mit 14 Jahren die Aufsicht über die Arbeiten in Isle-Adam "travaillent journellement avec mes mains, faisant les roles et les comptes des ouvriers." J.-B.André, der Architekt, nach dessen Plänen gearbeitet wird, und J.-T.Thibault, der als Zeichner angestellt ist, geben ihm ersten Unterricht in Architektur und Architekturzeichnung.² Dem "Journal" folgend³, hat sich Fontaine im Sommer 1779, vor Beginn einer wirklichen

1 "mia vita", wie das folgende sehr ausführlich bei Halévy 1854 und Biver 1964 geschildert.

2 F.Castelnau. L'isle Adam ... Paris s.a. 31: Arbeiten für den Prince de Conti - Restauration des Schlosses, neue Stallungen, Jagdpavillon, Be- und Entwässerung. Thibault's Biographie von Fontaine als Vorwort zu: Thibault. Trait sur la Perspective. P.1829.

3 Eintrag 18.10.1807.

Ausbildung, in der Abtei von Fontainebleau aufhalten, um für den Prior Pläne zu zeichnen. Die Formulierung legt es nahe, dass es sich dabei um eine zeichnerische Aufnahme des Klosters gehandelt hat. Nachdem er mit Thibault am Tag des Heiligen Ludwig, dem 25. August 1779, die Ausstellung der Grand-Prix-Entwürfe für ein "Museum" in Paris besucht hat, weiß er seinen Vater dazu zu überreden, ihm eine Ausbildung als Architekt zu gestatten und tritt im Oktober 1779 in die Architekturschule des jüngeren Peyre ein, wo ihm Percier begegnet, der wenige Monate zuvor angefangen hatte.

Fontaine besucht die Vorlesungen Le Roy's und wird ab 1782 als Zeichner bei Poyet, Brongniart, de Wailly und Boullée beschäftigt. Während dieser Zeit nimmt er am Unterricht der École gratuite de dessin teil und erhält 1783 einen "Grand-Prix" im Fach Perspektive. Diese Art der Architekturzeichnung bleibt seine Spezialität.¹ Durch den Tod Patu's wird die Schülerstelle bei Heurtier frei, der zu dieser Zeit für das Théâtre italien arbeitet, und an den A.-F. Peyre ihn empfiehlt. 1783 beteiligt Fontaine sich ohne Erfolg am "Menagerie"-Wettbewerb. Im August desselben Jahres bekommt er für den Entwurf eines korinthischen Frieses eine Medaille zugesprochen.² In den Archives der Académie des Beaux-Arts befindet sich eine Skizze eines solchen Frieses.³ Die lavierte Federzeichnung, die umseitig mit "Fontaine" bezeichnet ist, zeigt, durch Guirlanden verbunden, einen Adler zwischen zwei Genien, die sich an Schilde lehnen. Die Zeichnung lässt den Fries als Fragment erscheinen. Fontaine beschreibt sie später als "composition d'une frise ornée dont le dessin était en vérité aussi mal conçu que médiocrement rendu."⁴

1 cf. Calendrier pour l'année 1786 ... à l'usage des élèves qui fréquentent l'école gratuite de dessin. P. 1786. 467.

2 P.V. 1.9.1783 t.9. 117.

3 Carton B 2o.

4 "mia vita".

Durch die Vermittlung Le Roy's nimmt er für Mique 1784 die Pläne der Gebäude des Petit Trianon auf, die von Gustav dem III. von Schweden von Marie-Antoinette erbeten worden waren. Die Gartenanlagen zeichnete L.P. Baltard und, nachdem dieser aufgegeben hatte, Thibault.¹

Die Ausbildung an der Akademie schliesst er mit einem zweiten Preis in dem Wettbewerb um den Grand-Prix ab, der ihm das erstemal, und man kann für die Zeit vor 1800 fast sagen das einzigemal, als Künstler greifbar macht.

Monument sépulcral 1785

Am zweiten Mai 1785 beschliesst die Akademie, den Wettbewerb über eine "chapelle sépulcrale" auszuschreiben und bestimmt einen Ausschuss, die Aufgabe genauer festzulegen. Ihm gehören Franque, Le Roy, Boullée, J.-M. Peyre und Pâris an.² In ihren Beratungen ändert sich die bescheidene "chapelle sépulcrale" in ein "Monument sépulcral pour les souverains d'un grand Empire, placée dans une enceinte dans laquelle on disposera des sépultures particulières pour les grands hommes de la nation." Der äussere Umfang der quadratischen Umwallung wird auf 150 toises festgelegt, was etwa 300 Metern entspricht.

1 cf. Percier & Fontaine. Résidences des souverains. Parallèle ... Paris 1833. 40 u. Atlas in -fo. 38 pl. p.141. Wie Fontaine im "Journal" Heft L. 1848 berichtet, wurden ihm diese Pläne 1848 bei der Plünderung des Palais-Royal aus seinem Büro dort entwendet.

2 P.V. t.9. 154-5.

Derselbe Ausschuss bestätigt am dritten Mai die Übereinstimmung von Programm und Skizzen, worunter sich auch eine mit dem Buchstaben "O" bezeichnete befindet, welcher die Skizze Fontaines ausweist.¹ Als Fontaine am 29. August die endgültigen Zeichnungen vorlegt, haben sich im Gegensatz zu der nicht erhaltenen Skizze Unterschiede ergeben: "... mais l'Elève a ajouté dans son Elévation un stilobate au sommet de la Pyramide, on voit dans la coupe entre les niches en demi cercle qui sont au dessus de la colonnade intérieure et les degrés qui couronnent un intervalle qui n'a pas été observé dans l'Esquisse. Cette esquisse ne présente qu'une rampe sans interruption pour entrer dans la Pyramide et dans le dessin au net la rampe est coupée en plusieurs parties de degrés".² Bei der anschliessenden Zuerkennung der Preise bekommt J.-C.-A. Moreau den ersten Preis und Fontaine den zweiten zugesprochen und die Schüler werden vermahnt "... que les élèves architectes n'ajoutent à leurs projets nul ornement étranger".³ Man hatte Fontaine den ersten Preis verweigert, da er gegen die Regel verstossen hatte, keine Figuren oder Staffagen in den Entwurf einzufügen, von denen die Akademie fürchtete, dass sie die Aufmerksamkeit von der Architektur selbst ablenken könnte. Bei dem Verlassen des Sitzungssaales kommt es zum offenen Aufruhr der Schüler gegen die Akademiemitglieder, die in einem Tumult gegen dieses Urteil aufbegehren und die Akademiemitglieder beschimpfen.⁴

1 P.V. t.9. 156. Original Ms: A.A.B.-A.: carton B 19.3.

2 A.A.B.-A. carton B 19.3.-29.8.1785.

3 P.V. t.9. 163.

4 5. Sept. 1785 - P.V. t.9. 165. vgl. Stellungnahme d'Angivillers P.V. t.9. 167 und "mia vita" Auszug: L. Morel d'Arleux. Les voyages en Italie de Fontaine, Percier et Bernier, d'après leurs carnets de notes. B.S.H.A.F. 1934. 88-9, sowie: Corr. des Dir. t.15. 105.

Die Reinzeichnungen Fontaines liegen in drei grossen Blättern in der Bibliothek der École des Beaux-Arts in Paris und geben Grundriss, Aufriss und Querschnitt wieder.

100-2 In der Mitte zweier Gebäuderinge erhebt sich ein Tumulus.¹ Der flache, einstöckige Gebäudering, der den Bezirk nach aussen abschliesst, ist durchgehend so gegliedert, dass zu beiden Seiten eines Mittelganges 608 rechteckige Grabzellen angeordnet sind. Durch acht niedrige, fünfbogige Eingänge gewährt dieser äussere Ring Einlass in den Innenhof, der zur Mitte hin in die Erde abgesenkt ist. Die Eingänge führen auf eine umlaufende Terrasse, deren Rand
103 von einer dorischen Doppelkolonnade getragen wird. Die Rückwand des hinter der Kolonnade umgeführten Ganges ist mit Nischen versetzt. Auf der Terrasse erheben sich 16 kleine Pyramiden, deren Fuss mit einer Baumreihe umgeben ist. Die Zugänge werden weiter über Treppen durch die nicht unterbrochene Kolonnade hindurch geführt.

Inmitten des gleichmässig schräg abgetieften Platzes ruht der Tumulus auf einem Sockel, der die gleiche Höhe wie das Bodenniveau der Kolonnade hat.

Der kreisförmige Sockel öffnet sich in acht halbkreisförmigen Bögen, seitlich davon führen einläufige Treppenrampen auf das obere Plateau des Sockels. Hier umgeben acht Obeliken und eine doppelte Baumreihe die Basis des Tumulus. Vier Portiken, die aus vier gedrunghenen dorischen Säulen und einem Segmentgiebel gebildet sind, führen auf dieser Höhe in das Innere des Tumulus. Der sich auf dem Sockel erhebende Kegel ist mit einer durchgehenden Treppung versehen, die zu einer Plattform auf seiner Spitze führt, wo auf einer flachen Basis das zwölffache Wagengespann einer Figur des Schicksals die Spitze einnimmt.

1 Obwohl in den Quellen immer als Pyramide bezeichnet, ist der konischen Form wegen die Bezeichnung Tumulus gewählt. Weitere Verbindungen zum Tumulus des Augustus in Rom sind die Baumreihen und die Obeliken.

Im Innern des Sockels und des Kegels ist ein Gewölbe der äusseren Form als eine Halbkugel einbeschrieben. Vor dem
104 Ansatz des Halbkugelgewölbes läuft eine dorische Doppelkolonnade um, die über einem Tonnengewölbe eine Galerie trägt. Die Rückwand hinter der Kolonnade ist mit Arkosolgräbern versetzt. Eine weitere Reihe von solchen Gräbern liegt am Fuss des Kuppelgewölbes in Höhe der umlaufenden Galerie.¹

105 Im Zentrum des Kuppelraumes steht ein Altar mit einer geflügelten Figur, die sich im Zirkelpunkt des Gewölbes befindet. Als nicht unterbrochener Kreis umzieht ein antiker Leichenzug den Fries der inneren Kolonnade.

Die Zeichnungen dieser Grabarchitektur werden in ihrer Wirkung auf den Betrachter noch durch die Darstellung eines Gewitters verstärkt.

Auf dem Blatt mit dem Aufriss ist die Architektur fast ganz in schwarze Schatten getaucht.

Ein Blitz erhellt vor einem düsteren Regenhimmel die Szenerie. Kleine Menschengruppen, von denen eine zum Gipfel des Monuments hinaufsteigt, beleben die Architekturszene und verdeutlichen die Dimensionen und Funktionen des Baues. Auf dem Blatt mit dem Querschnitt wird sich das unter Regenschauern verziehende Gewitter gezeigt, während die Sonne wieder durch die dunklen Wolken bricht.

Abweichend vom Programm hatte Fontaine den Zweck der verschiedenen Gräberreihen geändert: "J'avais imaginé de placer sur le sommet de la montagne de Montmartre l'édifice demandé. J'avais indiqué, par des étages de portiques différents au-dessus les uns des autres, les rangs qui distinguaient les sépultures des souverains, celles des

-
1 Grundriss, Querschnitt und Aufriss sind nicht in allen Zügen übereinstimmend.

princes et celles des grands; je consacrais, dans un ordre méthodique et dans une disposition régulière, le reste de la montagne jusqu'au boulevard extérieur, à la sépulture des habitants de la capitale."¹

Der Entwurf eines "Monument sépulcral", wie ihn Fontaine schliesslich formuliert, versucht drei Bauaufgaben zu lösen, die jede für sich schon seit langem zur Diskussion standen. Das sind eine neue Grablege für die Bourbonen, die Saint Denis ablösen sollte, eine Neuregelung der Begräbnisse für die Einwohner von Paris und einer Ruhmestätte für die "hommes illustres", welche die Aufklärung als ihre Ahnen verehrte.² Auf die einzelnen Bauaufgaben einzugehen, würde hier zu weit führen, aber eine Kombination solcher Zwecke hatte eine gewisse akademische Tradition gewonnen und Lösungen hervorgebracht, als deren Fortsetzung der Entwurf Fontaines zu betrachten ist. Diese sollen besprochen werden.

Den Anfang, was den Inhalt und in Grundzügen auch die Form angeht, macht hier ein Entwurf von J.-L.Desprez.

Der Wettbewerb um die Medaille des Monats Juni 1766 war als: "Cimetièrre destiné à la sépulture des paroissiens d'une de nos principales églises" ... ausgeschrieben worden und für den Rand der Stadt bestimmt.³ Seinen damals prämierten Entwurf gibt Desprez vier Jahre später eine neue Bestimmung und lässt ihn 1770 von L.G.Taraval stechen mit einer Dedikation an Voltaire und dem Titel: "Projet d'un Temple funéraire Destiné a honorer les Cendres des
106 Rois et des Grands Hommes ..."⁴ In dem Text der Widmung

1 "mia vita".

2 cf. das Statuenprogramm der "hommes illustres", die d'Angiviller in Auftrag gab und die Vorschläge für die Unterbringung derselben: F.H.Dowley. D'Angivillers "Grands Hommes" and the significant moment. Art Bulletin, 39. 1957. 259-77.

3 P.V.t.7. 265.

4 darüber N.G.Wollin. Gravures originales de Desprez ... Malmö 1933. fig.9-11.

wird die Reihenfolge der zu Ehrenden jedoch umgewertet:

"Vous m'avez appris, Monsieur, à connaître l'extrême différence qui se trouve si souvent entre les premiers et les seconds. La Postérité, qui célèbre les grands-hommes qui l'ont éclairée, Jouit encore de leur bienfaits: ce sont des Astres qui brillent dans la nuit des temps et qui dirigent les pas de l'homme qui marche à la découverte de la Vérité, tandis que la plupart des Maîtres du monde ne sont plus dans l'Histoire que des bornes qui indiquent à l'esprit la longueur du chemin qu'il a parcouru ..." ¹. Wie aus den Beischriften des gestochenen Projekts hervorgeht, waren vom ursprünglichen Entwurf die öffentlichen Grabbezirke beibehalten. Desprez stellt eine Pyramide in die Mitte seines Gebäudekomplexes. Der Pyramide ist eine Portikusfassade vorangestellt, die über den Risaliten von zwei riesigen Fackeln bekrönt wird. Die Pyramide sollte der Aufbahrung der Könige dienen, deren Gräber sich in den umgebenden Kryptengängen befinden. Sie liegt in der Mitte eines Gevierts, das ein einstöckiges Gebäude bildet, dessen unterirdische Geschosse für die öffentlichen Begräbnisse vorgesehen waren, während über der Erde die "hommes illustres" darin ihre Grablege finden sollten. Pavillons unterteilen die Korridore nach den Gebieten ihrer Tätigkeit; die auf den Ecken sind denen zugewiesen, die nicht katholischen Glaubens waren. Die Architektur der Pyramide bezieht sich stilistisch und in ihren Details auf Entwürfe, wie sie in Rom in den Jahren nach 1740 entstanden waren, wobei insbesondere ein Entwurf N.H.Jardins für eine "Chapelle sépulcrale" aus dem Jahre 1748 zu nennen ist, die auch in der Bestimmung als Grablege für die Grands-Hommes Desprez sehr nahekommt. ² Auch der Grand-Prix von

cf.

- 1 Antwortschreiben Voltaires. Oeuvres de Voltaire. ed. M.Beuchot. P.1831. t.66 Lettre no.5890 - 6.7.1770 - in dem sich Voltaire höflich für sein Grabmal bedankt und Desprez empfiehlt, Architektur für Lebende zu bauen.
- 2 veröffentlicht in N.H.Jardin. Plans, coupes et élévations de l'église royale de Frédéric V à Copenhague. s.l.(P.) 1765. Anhang p.7. Harris 1967, fig.30. 195. J.Erichsen 1975. 298 sq. hat in einem Abschnitt das antikisierende Mausoleum als Grablege für die Homines illustri behandelt.

1755 schreibt eine "Chapelle sépulcrale" aus. Hier ist der Entwurf Rousseau's, der sich auf den in Rom entwickelten Stil bezieht, hervorzuheben, der das Pyramidenmotiv beibehält.¹

108

Der nächste Schritt in Richtung des Fontain'schen Entwurfs ist der Prix d'Emulation im November 1778, der über einen "Cenotaphe de Henry Quatre" ausgeschrieben wird.² Das ungewöhnliche und detaillierte Programm dazu befindet sich im Archiv der Académie des Beaux-Arts in Paris und war bisher nicht bekannt:³ "Programme du Prix d'Emulation du mois ... 1778. L'académie propose pour le prix d'Emulation le Cénotaphe de henry quatre, et dans une Enceinte qui

109

- 1 Zeichnungen B.E.B.-A. cf. P.V.t.6. 243. Aus demselben Wettbewerb sind ebenda die Entwürfe von Boucard und Marechaux erhalten. cf. auch: P.L. Moreau-Desproux. "Piramide sépulcral". ca. 1755-60. B.N.Est.Ha 35 a.53. J.A.Delafoisse. Esquisse du Plan général des Cimetières pour être construits aux deux extrémités de Paris. ... présenté au Ministre en 1776 et en 1780 ... MAD. t.3 Album Delafoisse. 31, 32. andere Kenotaphentwürfe 24-5, 27, 29, 30. Was das Programm angeht: cf. Juvarra "Regii Sepulchri". 1739. Harris 1967. abb.17 p.193 und Piranesi "Mausoleo antico eretto per le ceneri d'un Imperadore Romano. All'intorno di questo sono di Sepolchri piramidali per altri Imperadori." fig.3. Opere varie. R.1750.- no.1272. Exp.L.1972 u.Harris 1967. 192 fig.20 mögliches Datum 1740-3. weiteres detailliertes Material zu den Grabpyramidenentwürfen bei Oechslin. 1971. 201 und Erichsen. 1975
- 2 P.V.t.8. 365. Der Prix d'Emulation des Juli 1765 ging über dasselbe Programm - P.V.t.7. 228. - doch sind mir hierzu keine Entwürfe bekannt. Ein Grabmalentwurf Le Geays: Exp. Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province, Paris-Louvre 1974 no.92 fig. kann durch die Initiale "H" und die Inschrift "Henri-Edifica" ebenfalls als Kenotaph Heinrichs des Vierten identifiziert werden. Das wird weiter durch ein in der Komposition des Blattes identisches Pendant erhärtet, welches ein Bourbonenwappen als Bekrönung trägt. coll. Masson. B.E.B.-A. J.Erichsen, der es entdeckte, will es in die vierziger Jahre datieren.
- 3 carton B 19.2.

l'environnoit, les tombeaux des grandes hommes qui ont illustré la France. Ce projet est en quelque sorte celui de ce Prince dont le mémoire est chère à notre nation, on sait qu'il avoit dessin de faire élever dans les Tours rondes du Pont neuf, des Statues à ceux des hommes célèbres qui avoient vécu sous son regne. On suppose donc que la Nation animée de ce zèle qui a fait donner en 1756 des millions pour rétablir notre marine, se propose par un acte semblable, de relever encore sa gloire par la construction du tombeau magnifique dont nous demandons le dessein. Ce monument sera disposé à peu près comme l'étoit le Temple de Belus.¹ C'est adire que l'Edifice au centre duquel sera le cénotaphe de Henry IV, sera isolé de toutes parts, et environné d'une vaste enceinte. C'est dans le contour de cette enceinte, qu'on placera les Statues des hommes célèbres. On pourra même ménager dans cette enceinte des renforcements pour y placer plus honorablement les tombeaux de ces hommes qu'on nomme les premiers, dans la guerre, dans la marine, dans les finances, dans la Philosophie, dans les lettres, dans les arts. Comme les Turennes, les Condés, les de Saxe, les (nicht lesbar), les Suillis, les Colberts, les Descartes, les Corneilles, les Racines, les Perraults, les le Brun et les Bouchardons ou autres. L'enceinte sera de la forme que l'on desirera, pourvu qu'aucune des dimensions ne soit moindre 500 pieds. Le Cénotaphe qui sera au centre, sera aussi de la forme qu'on voudra ...". Es folgen Angaben über die Art der Zeichnungen und den Maßstab, dieses Programm trägt keine Signatur und kein Datum. Die Ausführungen für den Wettbewerb spiegeln die Geschichtsauffassung Voltaires wieder, der in der

1 damit ist der von Le Roy rekonstruierte Jupiter Belus Tempel nach Herodot gemeint, weitere Grabmale mit rechteckigem Temenos: Mausoleum von Halikarnassus. Plinius hist. nat. XXXVI. 5,4. "Mausoleum Simendii" A. Kirchner. Museum celeberrimum. Amsterdam 1678. fig. 75. p. 77.

"Henriade" von 1728 den Ruhm des Königs in den Männern sah, mit denen er sich zu umgeben wusste und deren Wirken seine Herrschaft auszeichnete.

- 110 L. Dufourny, der den Wettbewerb gewinnt¹, greift offensichtlich auf Desprez zurück, sowohl was die Pyramide mit einem Portikus angeht, wie auch mit der über einer Krypta liegenden Galerie, die von Pavillons eingefasst wird. Nur sind die Detailformen fester gruppiert und mit den Wandflächen kontrastiert, so ist das architektonische Gefüge mehr gestrafft. Als einziger Vergleich zu dem Grabmalsentwurf Fontaines wurden bisher eine Reihe von Keno-taphentwürfen Boullées und insbesondere sein "Cénotaphe tronconique" in der Literatur angeführt.²

Wenn man sich aber diese Schritte vor Augen geführt hat, erscheint die Serie Boullée'scher Grabpyramidenentwürfe als konsequente Fortsetzung einer bereits angebahnten Entwicklung und nicht als ein Mirakel, vor dem nichts bleibt, als die Originalität als Selbstwert zu preisen und die Formen staunend zu beschreiben, wie es des öfteren geschehen ist. Vor allem hat A.M.Vogt, Boullées Selbstdarstellung allzusehr folgend, diesen zum "Ältervater der französischen Revolutionsarchitektur" stilisiert, der "Neuartiges frei entworfen hat".³ Darauf, dass dem Anspruch Boullées kaum zu folgen ist, haben Harris 1967 und Oechslin 1972 hingewiesen, indem sie der Architekturauffassung, die in Rom aus Wechselwirkungen zwischen italienischen und französischen Architekten um die Jahrhundertmitte entstand, ihre Untersuchungen widmeten.

1 Aufriss in B.E.B.-A.

2 erstmals A.Lemonnier. La Mégalomanie dans l'architecture à la fin du XVIII siècle. L'architecte. t.6 19 P. 92 sq. cf. 94.

3 A.M.Vogt 1974. 63.

- Von der grossen Gruppe von Kenotaphentwürfen Boullées ist nur der für Newton auf 1784 durch Beischrift datiert. Dieser ist mit dem "Monument sêpulcral..." Fontaines durch seinen begrünten Stufensockel und eine ähnliche Auffassung in der Wiedergabe der Effekte von Licht und Schatten auf den glatten Oberflächen des geometrisierten Baukörpers verbunden.¹ Die Kenotaphentwürfe, welche mehr Berührungspunkte mit Fontaines Projekt haben, können in Bezug zum Newton-Kenotaph und durch ihre Beziehung zueinander nur hypothetisch in eine zeitliche Folge geordnet werden, wobei es ohne einen zweiten Fixpunkt unmöglich ist, eine Entwicklungstendenz zu behaupten. Sowohl die Reihenfolge, die Boullée selbst im "Essai sur l'Art"² anwendet, wie die sehr enge Verbindung zu den eben genannten Vorläufern, stellt den "Cénotaphe pyramidal pour Turenne" an den Anfang.³ Bei derselben Disposition und demselben Formenrepertoire wie bei Dufourny findet sich bei Boullée, der nicht an die Dimensionsangaben eines Programms gebunden ist, eine in das Gigantische gehende Grössenordnung, die durch weite Räume die einzelnen Teile des Baues voneinander isoliert und so konfrontiert. Entsprechend fallen alle Detailformen fort, welche einen Bezug zwischen den Bauteilen schaffen könnten.
- 113 Das "Projet de Cénotaphe tronconique"⁴ ist von Fontaines "Monument sêpulcral..." allein durch einen anderen Winkel des Tumulus, dem Fortfall der Obelisken, einem doppelten Baumring, ein anderes Portal des Tumulus sowie eine Ver-
- 1 Cénotaphe de Newton. B.N. Est. Ha 57. 5-10. datiert auf Blatt no.6 cf. Pérouse de Monteclos 1969. u. A.M.Vogt. 1969.
- 2 Rosenau 1953. 125.
- 3 B.N. Est. Ha 57. 11-14, 23. Vogt 1969. 251 fig.54-6 ist gegensätzlicher Meinung: er hält ihn für höher entwickelt "geometrisch reiner" als den sogenannten "Cénotaphe tronconique."
- 4 B.N. Est. Ha 57. 17-22. Vogt 1969. 248sq.

änderung im Verhältnis von den kleinen Pyramiden zu der Kolonnade unterschieden. O.Reutersvärd hat als erster das Problem einer chronologischen Abfolge zwischen den so ähnlichen Entwürfen Boullées und Fontaines diskutiert und sich für eine Datierung von Boullées Projekt in die 90er Jahre ausgesprochen. Er hält es für eine Bearbeitung von Fontaines "Monument sépulcral", ebenso sieht er eine Abhängigkeit des "Cenotaphe à Newton" von Moreaus Konkurrenzentwurf, der 1785 den Grand-Prix erhält. Dazu muss er die Datierung auf dem Blatt auf "1784" als nachträglich und von anderer Hand ablehnen.¹ Daran schloss sich eine Kontroverse zwischen H.Rosenau und O.Reutersvärd an², bei der die schliesslich unbestreitbare Datierung des Newton-Kenotaphs den Ausschlag gab. Boullée stellt den "Cénotaphe tronconique" im Text des "Essai..." vor den Newton-Kenotaph. Der Reihenfolge Boullées folgend betrachtet Vogt den "Cénotaphe tronconique" als Vorstufe zum Newton-Kenotaph, was eine Datierung vor 1784 bedeutet. In seiner Erörterung des Entwurfs Fontaines stellt er zur Klärung der Abhängigkeit die Frage "... kann aber ein Schüler so bedeutende Bagedanken selbst hervorbringen und sie gleichzeitig so ungeschickt ausführen?"³ Wobei er ihm aber als Ungeschicklichkeit selbst die Reduzierung des unsinnigen Hohlraumes zwischen Halbkugel und Kegel anrechnet, den er bei Boullée als "Kühnheit" bezeichnet. Mit diesem Argument ist dieses Problem nicht zu lösen, ebensowenig wie mit der falschen Annahme "Das allzu Offensichtliche der Schülerkopie mag Ursache für den 2. Preis geworden sein,...", denn Fontaine bekam den ersten Preis abgesprochen, weil

-

- 1 O.Reutersvärd. De "sjunkande" cenotafierna hos Moreau, Fontaine, Boullée och Gay. Konsthistorisk Tidskrift. 1959. t.3-4. 110-26.
- 2 Rosenau 1960. 26 - O.Reutersvärd. Boullée - Creator or Eclectic? Konsthist. Tidskrift 1961. 158 sq. H.Rosenau, A Reply to Dr.Reutersvärd. ibid. 1962. 64 sq.
- 3 Vogt 1969 p.327. Daß manchmal Boullée die Korrektur von Grand-Prix Entwürfen versucht, zeigt das umgekehrte Zeitverhältnis für den Entwurf einer "Cathédrale pour une métropole" von 1781.

bei ihm, wie bei Boullée, die Bedeutung der Staffage überhand genommen hatte. Aber eben hierin liegt die Lösungsmöglichkeit, da diese Art, von der Boullée schreibt "... la décoration est formée par un tableau d'ombres, dessinée par des ombres encore plus sombres."¹ durchaus Boullée eigen ist und in diesem Masse von ihm allein entwickelt wurde. Im Kontext mit den Parallelen in der Architektur legt dies eine Priorität Boullées nahe, für den Fontaine ja als Zeichner gearbeitet hatte.

Fontaine hat nun die statisch und ökonomisch nicht vertretbaren Motive, wie den Leerraum über der Kuppel und die den Gewölbeansatz aushöhlenden Nischen vermieden und stattdessen mit einem System von umlaufenden Tonnen- gewölben die Konstruktion technisch akzeptabel gemacht.

- 115 Sein Fronton dürfte dem Oeuvre Ledoux'entlehnt sein,
wo es für das Gefängnis von Aix-en-Provence 1776 geplant
116 war² und wie es auch an der Pyramide von Maupertuis ver-
wendet wird.³ Die erst in der Reinzeichnung eingefügte
Figur des Schicksals - "Destin" -, die das hierarchisch
geordnete Reich der Toten dominiert, knüpft formal an die
Quadriga auf dem Mausoleum von Halikarnassus an, inhalt-
lich greift sie möglicherweise den Gedanken auf, den die
Encyclopédie française unter dem Begriff "Mausolée" aus-
drückt: "Ou se perdent les noms des maîtres de la terre,
D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre;
Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus
de flatteurs;
Et tombent avec eux d'une chute commune,
Tous ceux que la fortune Faisont leurs serviteurs."⁴

1 Rosenau 1953. 126.

2 B.N. Est. Ha 71a p 63 und Ledoux. L'architecture ... Paris 1864. t.2. 189.

3 A.de Laborde. Nouveaux jardins ... P.1808 fig.93. cf. J.Langner. Ledoux und die Fabriques ... Zeitschrift für Kunstgeschichte. XXVI. 1963 pp.1-36.

4 Enc.fr.t.1o 1765. 7.

Im Unterschied zu Percier ist bei Fontaine festzustellen, dass er Anschluss an eine ihm im Moment überzeugende künstlerische Eigenart sucht, also nicht imstande scheint, sich selbständig aus den verschiedenen vorliegenden Mustern der Architekturgeschichte und den an ihn herangetragenen persönlichen Stilen eine eigene Konzeption zu schaffen. Er verfällt dem, was ihm am originellsten vorkommt. Später distanziert er sich von seinem Entwurf und nennt ihn "un peu alambiqué", was er aber daran noch schätzt, ist die systematische Art der Komposition "dans un ordre méthodique et une disposition régulière."¹ Seine Umformung des Projekts Boullées zeigt seine Sicherheit in der Bewältigung des statischen Problems, das die neuen Dimensionen stellten, die Boullée vorgegeben hatte. Die konsequente Wiederholung weniger Architekturmotive, - was ihn von den Gefügen Perciers unterscheidet -, führt in der zweimaligen Wiederholung der inneren Kolonnaden über die Beschränkung und Einfachheit hinaus, die Boullée anstrebt.²

Den Entwurf, den die Akademie nach ihren eigenen Regeln dem Fontaines vorziehen musste, war der "Cénotaphe" Moreaus.³ Moreau stellt einen Pantheontypus, den er mit einer Ringkolonnade um die Trommel versieht, in die Mitte einer quadratischen Anlage, die auf drei Seiten von einstöckigen Gebädetrakten gebildet wird.⁴

1 "mia vita".

2 "Je ne me suis pas même permis d'en détailler la masse, afin de lui conserver le caractère de l'immuabilité." Boullée. Essai ... Rosenau 1953. p.125.

3 G.-P.I cah.6 fig.1-2. cf. Vogt 1969. 326-7.

4 Zur Nachfolge des Boullée/Fontaine'schen Kenotaphentwurfes cf.: anonym. "Grand sépulcre des Souverains et de la Noblesse." MAD.t.60. 3 Blätter eines italienischen Architekten (in piemontesischen Fuss) s.a. De la Barre. "Chapelle sepulcrale"G.-P.I.cah.17. pl.4. s.a. Dumanet. Tombeau de la Pérouse. Prix d'Emulation November 1789. B.E.B.-A. P.V. t.9. 236. und nahezu identisch mit Fontaine: L.S.Gasse. "Eglise ou Cimentière public" Grand-Prix 1799. Zeichnungen B.E.B.-A.

DIE RÖMISCHEN STUDIENJAHRE 1786-91

Als Percier am 28. August 1786 der Grand-Prix von der Académie d'Architecture zugesprochen wurde, bedeutete dies nicht unbedingt, dass er auch das Romstipendium erhielt. Dies wurde ihm erst nach einer persönlichen Vorstellung und einer Empfehlung durch Donet de Saint-Alire vom Duc d'Angivillier am 1. September zugesprochen und in einer Urkunde bestätigt.¹ Percier bricht daraufhin mit Baltard, Bernier und Lethiere auf.²

Die Reise nach Rom 1786

Über diese Reise existierten Notizen Perciers unter dem Titel "Notes faites en courant et jurant 100.000 fois après les diligences, les voitures et les voiturins."³ Da diese Notizen nicht auffindbar sind, bleiben als Zeugnisse dieser Reise Perciers nur die Auszüge Duportals und 70 Skizzen Perciers, welche sich in einem der Sammelbände von Percier-Zeichnungen im Besitz der Bibliothek des Institut de France befinden.⁴ Abgesehen davon, dass man anhand der Skizzen eine Reiseroute erstellen kann, geben sie Aufschluss darüber, mit welchen Interessen Percier nach Rom geht. Es ist auffallend, dass darin fast

- 1 Corr. des Dir. t.15. 98-9. nach A.N. 0¹1097 fol.256. Brevet. fol.1943. Empfehlung vom 1. Sept. Antwort d'Angivilliers vom 2.Sept.
- 2 cf. Vertrag vom 14. Okt. 1786 in Lyon mit einem Veturin. publ. A.Morel d'Arleux. 1934. 93-4.
- 3 Es wurde ausser Morel d'Arleux 1934 auch von J.Duportal 1931. 12-14 benutzt und länger zitiert, ohne auf den Besitzer hinzuweisen.
- 4 B.I.Ms 1010. 1-25. Das Institut besitzt 14 Bände mit Percier-Zeichnungen.

ausschliesslich historische Bauwerke vorkommen und zeitgenössische Architekturen weitgehend verdrängt sind. Jeweils mehrere Zeichnungen sind mittelalterlichen Kirchen in Lyon gewidmet, das sind St.Irène, St.Jean, St.Etienne und eine "Eglise d'Ainay."¹ Während ein antikes Monument allein mit dem Triumphbogen von Susa vertreten ist, gelten etliche Studien der Renaissance, wie dem Kirchenportal von Villeneuve-sur-Yonne, dem Innenhof des Palazzo Vecchio in Florenz und einigen Turiner Stadtpalästen. Vier Zeichnungen stellen die Taufbecken der Kathedralen von Turin und Alexandria² und der Baptisterien von Parma und Florenz dar. Dem Barock steht Percier keineswegs so unempfindlich gegenüber wie man aufgrund der herrschenden Lehrmeinung vermuten könnte, so notiert er in Turin: "L'église St-Jean mélange d'architecture de la Renaissance et d'architecture moderne et très licencieux de Guarino Guarini mais qui produit de l'effet. Le chœur ou chapelle royale plus élevée que le reste de l'église est une chose ingénieuse malheureusement de mauvais goût."³

Wie auf der Zeichnung Ms 1010. 25 angegeben ist, trifft Percier am 12. November 1786 in Rom ein.

Durch ein Missverständnis zwischen d'Angiviller und dem Direktor der französischen Akademie in Rom, Louis-J.-F. Lagrenée (1739-1811), kann er, obwohl er das Brevet für

1 Duportal 1931. pl.LXXXV. nach Ms 1010 p.5 - St.Irène.

2 cf. MAD Calques. Percier. CGF 38. unnummerierte, lose Durchpausungen, welche zu einer Hälfte von einem ehemaligen Davidschüler, dem Bronzegießer Delafontaine, zur andern von Percier stammen. Vielleicht Teil der "treize portefeuilles contenant des calques de toutes natures" nach dem "Inventaire après décès de Mr.Percier-Bassant 11.12.1838". AN Minutier t.46. 905. Papiers Frottin: § 10 Objets faisant partie du legs universel de Mr. Villain. no.84.

3 nach den Reisenotizen. Duportal 1931. 13.

einen sofortigen Beginn seines Stipendiums in Händen hält, seine Pensionärsstelle erst im Dezember antreten.¹

Monument pour l'histoire naturelle 1787

Als erste offizielle Arbeit für die Akademie liefert Percier im ersten Jahr seines Aufenthaltes das Projekt für ein "Monument pour l'histoire naturelle avec ses jardins."² Davon hat sich ein Riss in dem Band mit Durchpausungen Perciers im Musée des Arts décoratifs in Paris erhalten.³ Der Riss zeigt ein quadratisches Gebäude, dessen Mitte ein halbrundes Auditorium einnimmt, an dessen Rückseite zwei halbrunde Treppenhäuser die oberen Sitzreihen zugänglich machen. Die Vorderseite nimmt auf der ganzen Breite ein mit Säulenstellungen in drei quadratische Räume geteiltes Vestibül ein, dem ein viersäuliger Portikus vorgestellt ist. Die Seiten des Auditoriums begleiten zwei offene Loggien. Eine Galerie, wohl für die Sammlungen bestimmt, erstreckt sich auf der Rückseite, sie ist durch Wandvorlagen in drei quadratische Räume geteilt. Die Variante umgibt bei gleicher Anlage des Auditoriums dieses an der Front und den Seiten mit schmalen Korridoren. Es kann sich dabei um eine Vorstufe zu dem zuerst beschriebenen Grundriss handeln, mit dem eine Verwandtschaft in der Anlage, nicht aber in der Ausformung vorliegt.

1 Corr. des Dir. t.15. 113. no.8756. nach A.N. O¹1144 fol.276. 115. no.8759 und 118. no.8764 und no.8767 nach A.N.O¹1943.

2 am 19.9.1787 von Rom abgeschickt: Corr. des Dir. t.15. 175 no.8845 nach A.N.O¹1943. Fontaine verwechselt in "mia vita" dieses Projekt mit dem Akademieentwurf von 1786.

3 C G F 38. das Blatt ist beschriftet "Palais du Senat" und "Plan d'une salle botanique" cf. ibid. Entwurf eines Auditoriums auf einem Blatt mit einem "Tombeau".

Valéry¹, der ein "projet de jardin des plantes" irrigerweise ebenfalls als Perciers Grand-Prix Entwurf bezeichnet, schreibt, dass Percier es für den Hügel von Chaillot vorgesehen habe. Der tatsächliche Anlass für ein solches Thema ist ein Erlass des Königs vom 17. Juli 1787, "qui ordonne la construction d'un nouvel amphitheatre pour les cours au jardin du Roi".² Es ging darum, das ältere Cabinet d'histoire naturelle zu ersetzen und in ein Gebäude zu integrieren, das dazu dienen sollte, Lehrveranstaltungen abhalten zu können. Den Auftrag erhält dann E. Verniquet.³ Sein 1788 verwirklichter Bau wird
120 1794 von Molinos und Legrand erweitert.⁴ Die Disposition des zentralen Auditoriums mit den halbrund angefügten Treppenhäusern bezieht sich auf das "Amphitheatre" der
122 École de Medicine Gondoins von 1768.⁵ Es liegt ein enger Bezug zwischen dem Percier'schen Entwurf und dem
123 Unterrichtsgebäude, dem sogenannten "Ginnasio", des botanischen Gartens von Palermo vor, das von Dufourny 1789 mit einer dorischen Ordnung errichtet wurde. Obgleich der Vorlesungssaal achteckig ist, wird er in ähnlicher Weise von

1 1844.

2 Ms: A.N.O¹2126⁵. cf. L.Denise. Bibliographie du Jardin du Plantes. P. 1903 u. E.T.Hamy. Les derniers jours du jardin du Roi et la fondation du Musée d'histoire nationale. P.1893.

3 Mauclaire. La Vie et l'oeuvre de Edme Verniquet. Société des VIII et XVIe arrondissements 1936.8.

4 J.C.Krafft u. N.Ransonette. Recueil des plus beaux monuments anciens et modernes. P.1812. pl.707. vgl. einen weiteren Entwurf: anonym. Academie d'horticulture B.N. Est. Hd 199. nicht paginiert.
121

5 J.Adhémar. L'école de médecine.L'Architecture. 1934. 15.3. cf. für die Bauaufgabe allgemein. CH. Viel. "Plan d'un monument consacré à l'histoire naturelle". von 1776. gestochen 1779 cf. supra .

Räumen eingefasst. Dem Gebäude ist ebenfalls ein vier-säuliger Portikus vorgestellt. Bei Dufournys Bau öffnet sich die Loggia auf der Rückseite des Gebäudes, während die Kabinette in den flankierenden Galerien untergebracht sind.¹

Dufourny, den man stets in enger Verbindung zu Percier findet, war erst 1789 nach Sizilien aufgebrochen und hat möglicherweise den Percier'schen Entwurf in Rom gesehen.²

Aufnahme Septimius Severus Bogen 1787

Als nächstes nimmt Percier im November 1787 zusammen mit Fontaine eine Aufnahme und zeichnerische Rekonstruktion des Septimius Severus Bogens in Angriff.³ Von diesem begonnenen Unternehmen haben sich Zeichnungen in den Bänden des Instituts de France erhalten.⁴ Dass Percier und Fontaine

-
- 1 Sämtliche äusserst detaillierte Planungsunterlagen L.Dufournys als "Notes et croquis de Dufourny pour la construction de l'Ecole de Botanique de Palerme" B.N.Est Ub 23b. t. 3. zusammen mit sieben anderen Bänden mit Notizen und Skizzen aus Sizilien. weiterer Nachlass: A.N. AP 238. 212 legs Daru.
 - 2 Zum bot. Garten Palermo: E.Lavagnino. L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei. Turin 1956. II. u. A.Blunt. Sicilian Baroque. L.1968. 47. 157 fig.155. M.T.Cruciani Borosi. Il giardino dell'Italia meridionale. Antichità viva. 10.1971.36-49.
 - 3 Corr. des Dir. t.15. 191. no.8858. nach A.N.O¹1773. Brief vom 21.Nov.1787 Menageots (Nachfolger Lagrenées) an den Duc d'Angiviller "... MM. Percier et Fontaine, architectes, m'ont demandé la permission de lever l'arc de triomphe de Septime Sévère ... En conséquence, j'ai donné les ordres pour qu'on leur fit un pont, comme il est d'usage pour leur faciliter ce genre d'études."
 - 4 Ms 1006. 36-44.

sich gerade den spätantiken Septimius Severus Bogen¹ wählen, zeigt, dass sie sich für eine Stillage römischer Architektur interessieren, die im Gegensatz zu ihrer bisherigen Architekturauffassung gegensätzliche Motive in einer bewegten Komposition miteinander vereinigt. Auch später gilt ihnen der Septimius Severus Bogen noch als vorbildlich, wie seine Verwendung für die Grundstruktur des Arc de Triomphe du Carrousel deutlich zeigt.²

Eine solche Aufnahme eines antiken Monuments in Rom geht auf den 9. Artikel der Gründungsstatuten der Académie d'Architecture von 1717 zurück, wo es heisst: "Sa Majesté veut que les architectes fassent les élévations de tous les beaux édifices tant de Rome que des environs..."³ Doch geriet diese Forderung bald in Vergessenheit und es blieb den Schülern überlassen, womit sie sich in Rom beschäftigten. Diese zeichneten meist ihre Projekte, wie sie es in Paris gelernt hatten, und kümmerten sich sehr wenig um Rom.⁴

Es war der ältere Peyre, der sich zwischen 1750 und 1753 während seiner römischen Studienzeit mit den antiken Bau-
denkmälern gründlich beschäftigt hatte "J'ai examiné scrupuleusement avec M.M. Moreau & de Wailly ... ce qui nous reste de ces monuments..."⁵ Sein Bruder hält am

1 202 p.C.

2 1806. cf. Arc de Triomphe des Tuileries ... Normand fils u. Brès. P. o.D. (1830). L.P. Baltard. L'arc de triomphe du Carroussel. P. 1875. A. Weygand. L'arc de triomphe. Revue des Deux Mondes. 1959. II. 3-16-17.

3 A.N. AD¹ 74/.40. publ. L. Aucoc 1889. Lettres patentes 1717.

4 Corr. des Dir. t. 15. 266. no. 8927. Menageot an d'Angiviller vom 16.7.1788: "... projets qu'on exigeait des pensionnaires architectes, sera d'un grand avantage pour eux. ils ne perdront plus un temps précieux à faire à Rome des Projets que l'on peut faire partout."

5 Peyre 1765. p. 12. - d.h. Diocletians- u. Caracallathermen, Villa Hadriana.

23.2.1778 und während der folgenden Sitzungen einen Vortrag vor der Akademie, in dem er die Forderung einer Neuregelung der zeichnerischen Rekonstruktionen antiker Bauwerke in Rom aufstellt.¹ Am 30. April 1778 beschliesst die Akademie: "Les Elèves de l'Académie ... seront chargés de lever et dessiner avec exactitude les monuments antiques ou modernes avec différents détails dont l'objet, si le monument est entier, sera l'exactitude et la précision. Si le monument ne présente plus que des masses dépouillées des marbres et des ornements ... Son travail sera conduit par la pénétration et jugement ... pour donner à connaitre autant qu'il sera possible, par les fragments, la vraisemblance des décorations, l'ornement rappelé et restitué."² Es zeigt sich, dass die verstärkte Beschäftigung mit den Bauten der Antike gegen die geometrisierenden und ornamentfeindlichen Tendenzen in der "Revolutionsarchitektur" gerichtet sein dürfte. Die Schüler der Akademie können das Objekt ihrer Studien frei wählen.³

- 1 P.V. t.8.338.341-3.347. "Rapports et Règlements de l'ancienne Académie d'Architecture ... sur les Etudes des élèves pensionnaires à Rome." A.A.B.-A. carton B 19.4. Memoire de M.Peyre le je. cf. ibid.: Rapport sur un règlement pour les études des élèves d'architecture en Italie. Par Guillaumont avril 1778. sign. Moreau, Guillaumont, Peyre, und Corr. des Dir. t.13.358 no. 6925.
- 2 Règlement proposé par l'Academie d'Architecture pour servir d'une manière plus utile les occupations des élèves ... ibid. cf. P.V. t.8. 419-22 Appendices. und t. 8. 347
- 3 Es werden die folgenden Arbeiten unternommen: Deseine 1778 Pantheon (nicht zuende geführt, da Deseine durch den Okulus hindurch zu Tode stürzt), Delannoy 1782 Caparola. Trouard 1783 Praeneste. Comtes 1784 Marstempel. Bernard 1785 Odeon der Villa Hadriana (erhalten "Projet de la Restauration" A.A.B.-A. carton B 19.6). Vaudoyer 1786 Marcellustheater (Zeichnungen erhalten B.E.B.-A.) Hubert 1787 Diocletianasthermen. Moreau 1788 Titusbogen. nach B.A.A. Ms 32 architectes. Vaudoyer. Tableaux des dix dernières restaurations faites sous le régime de l'académie d'architecture. cf.: Hautecoeur 1912. 133 sq. E.Vincent. Einleitung zu t.I. Restauration des Monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France depuis 1788 jusqu'à nos jours. P.1877.

Als eine solche Aufnahme eigener Wahl hatte Percier den Septimius Severusbogen begonnen. Die Zusammenarbeit erklärt sich aus einem gemeinsamen Studienprogramm, das die beiden ausgemacht hatten und dem sich 1788 auch Thibault anschloss.¹ Aber noch bevor sie ihre Arbeit beenden können, hat die Akademie in Paris Beratungen aufgenommen, um diese Angelegenheit noch präziser zu regeln.

Es wird eine Kommission eingesetzt, die über die Zustände an der Akademie in Rom am 6.8.1787 Bericht erstattet und die Praxis dort scharf tadelt: "Premièrement, les projets envoyés à l'Académie ont très rarement répondu à son attente; la plupart étoient plutôt des compositions gigantesques d'une exécution impossible, que des productions d'architectes qui, mettant le dernier sceau à leur instruction, sont prêts à revenir dans leur patrie réclamer la confiance de leur concitoyens. En vain l'Académie a cherché à leur tracer une marche plus conforme à nos usages; ses conseils, jusqu'à présent, ont eu peu de succès ... Comme la correction dans le style et la pureté dans les détails ne s'acquière que par l'étude des productions des grands maîtres, que ce n'est que par un examen approfondi des constructions savantes que le jeune architecte peut se mettre en état de réaliser les compositions qu'enfante son génie ..." Merkwürdigerweise hat Boullée an der Abfassung mitgewirkt.² Die Kommission schlägt vor, nur noch eine von ihr bestimmte Aufnahme eines antiken Monumentes zuzulassen und davon ein Sammelwerk in der Bibliothek der Akademie anzulegen, das wieder dem Unterricht nutzbar gemacht werden soll. Als sich d'Angiviller damit einverstan-

1 "mia vita".

2 Corr. des Dir. t.15. 161-4. A.N.O¹1928. sign. de Wailly, Boullée, Paris. cf. Rapport sur un nouveau règlement tendant à demander à chaque Élève pensionnaire à Rome l'Etude complète d'un monument antique ou moderne par Mr.Paris. 1787. A.A.B.-A carton B 19.4. cf. P.V. t.9. 213-26.11.1787. p.214 - 10.12.1787.

den erklärt, beschliesst die Akademie, die Kommissionsvorschläge anzunehmen¹ und benennt eine Kommission, um dem ersten Schüler der Akademie, der unter diese Regelung fällt, nämlich Percier, seine Aufgabe zu nennen und zu detaillieren.²

Aufnahme der Trajanssäule 1788-9

Das sehr ausführliche "Programme Colonne Trajane" fordert Grabungen am Sockel, eine zeichnerische Rekonstruktion des Zustandes oberhalb des Kapitells und eine Aufnahme der Säule auf 13 Zeichnungen mit den genauen Massen.³ Man hatte sich deswegen für die Trajanssäule entschieden, weil sie bei der Sammlung der antiken Bauwerke Roms durch A.Desgodets 1682 ausgelassen worden war.⁴ Piranesi hatte 1755 die Absicht, die Trajanssäule aufzunehmen. Ein dafür nötiges Gerüst wurde ihm aber nicht bewilligt und er gab das Unternehmen auf.⁵

Percier war vom Frühjahr 1788 bis in den April 1789 damit beschäftigt, die Trajanssäule von einem hängenden Gerüst eigener Konstruktion aus zu messen und zu skizzieren und

1 Corr. des Dir. t.15. 164-7. 183-90 - 10.12.1787 A.N.O¹ 1928 cf. P.V.t.9. 213. 217 - 14.1.1788.

2 P.V.t.9. 218 - 28.1.1788.

3 A.A.B.-A. carton B 19.6 vom 28.1.1788. sign. Boullée, Guillaumot, Paris, Trouard.

4 - Le édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement. P.1682. 1694. 1689. 1701. 1703. 1711. 1713. 1779 ed. M.-J.Peyre. Ein Teil der Originalzeichnungen Desgodets im "Fonds Peyre" des MAD.

5 G.G.Legrand. Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B.Piranesi ... B.N. Ms fr.nouv.aq.5968 fol.134.

danach in das Reine zu zeichnen. Den häufigen Briefen Menageots an d'Angiviller kann man den Fortgang der Arbeit entnehmen, der allerdings durch häufige Krankheiten Perciers und den tödlichen Sturz eines Arbeiters von der Säule oft ins Stocken gerät.¹

Im Auftrage d'Angivillers sucht Percier nach einem dort vermuteten Relief des Staatsschiffes Hierons II, das von Archimedes konstruiert war; da es nicht zu finden ist, liefert er andere römische Schiffsdarstellungen.²

124-8 Von den Zeichnungen Perciers sind sowohl ein Teil der Vorzeichnungen³ wie die Reinzeichnungen erhalten.⁴ Diese äusserst genauen und akribischen lavierten Federzeichnungen bieten in ihrem ausschliesslichen Bemühen um Objektivität bis in das kleinste Detail eine Präzision, hinter der jede persönliche Forminterpretation zurücktritt. Diese neue Art einer Bauaufnahme wurde zu ihrer Zeit sehr geschätzt, wie aus dem Briefwechsel zwischen Menageot, Mique und d'Angiviller hervorgeht und begründete den Ruf Perciers als Zeichner.⁵ Der Rapport einer Kommission der Akademie, die darüber Bericht zu erstatten hat, spricht von "La correction, l'intelligence et l'exactitude" und empfiehlt Perciers Zeichenstil als Muster aller späteren Bauaufnahmen.⁶

1 Corr. des Dir. t.15. nach A.N.O¹ 1943. 254. no.8917. 256-7 no.8920. 258 no.8921. 260 no.89-23. 261 no.8924. 263 no.8925. 266 no.8927. 268 no.8928. 341 no.9007. 269 no.8929. 273 no.8934. 327 no.8991.

2 Corr. des Dir. t.15. 276 no.8938. 282 no.8946: Schiff-fragment im Vatikan. Barke Villa mattei. Beispiele von der Trajanssäule. Von diesen Zeichnungen Spuren auf: B.I. Ms.1006. 13. 100. Ms. 1007. 20. Ms.1011. 81.

3 B.I. Ms 1007. 12-18. grösstenteils signiert.

4 B.E.B.-A. sign.: D 16-547.

5 Corr. des Dir. t.15 nach O¹ 1943: 341 no.9007. 346 no.9010. 379. no.9044. 396 no.9060. 419 no.9079. 421 no.9083 t.16. 24 no.9087.

6 Rapport vom 31. Mai 1790. sign. De Wailly, Boullée, Guillaumot, Paris. A.A.B.-A. carton B 7.4.

Da Percier diese Zeichnungen während der Revolution zurückverlangte¹, bedurfte es nach seinem Tode langer Verhandlungen mit seinem Erben A.Villain, um sie in den Besitz der École des Beaux-Arts zu bringen.²

Académie de Poésie und Villa Laurentiana

In seiner Ankündigung der Übersendung der Zeichnungen der Trajanssäule am 2.9.1789 nach Paris erwähnt Menageot beilegte Entwürfe einer "Académie de Poésie" Perciers. Von diesem Projekt hat sich meines Wissens nichts erhalten.³

Percier soll in Rom auch die Rekonstruktion der "Villa Laurentiana" Plinius des Jüngeren nach dessen Beschreibung versucht haben. Der nicht immer verlässliche Valéry⁴, von dem diese Nachricht stammt, verweist als unmittelbare Vorlage hierzu auf das 17. Kapitel des 2. Buches der "Voyages du jeune Anarcharis en Grèce ..." des Abbé J.-J.Barthélémy.⁵ Das dürfte aber auf einer Verwechslung beruhen, da das zitierte Kapitel keine Beschreibung enthält und diese Reiseerzählungen im vierten vorchristlichen Jahrhundert spielen. Allerdings gibt der Abbé de Saint-Non in einer Rekonstruktion in der "Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile" eine Villa rustica bei Pompei wieder.⁶

-

- 1 Brief Perciers an das Comité d'Instruction publique vom 23.10.1793, befürwortet von L.David. B.I.ms 448-166.
- 2 Ausführlich darüber: Vaudoyer. "Colonne Trajane. Restauration de Mr.Percier 1788." B.E.B.-A.: Ms 198. am 1.Juli 1839 unmittelbar nach der Affäre geschrieben und mit der Biographie Perciers zusammengeheftet. Im wesentlichen dasselbe noch einmal. B.A.A.Ms 32. architectes. Vaudoyer. In Auszügen nachgedruckt bei E.Vincent. 1877, der im ersten Band die Zeichnungen der Trajanssäule Perciers veröffentlichte.
- 3 Corr. des Dir. t.15. 349 no.3010. nach A.N.O¹ 1943.
- 4 1844.
- 5 P.1788.
- 6 Paris 1761-6. 4 t. t.2 fig.79-80, Vedute von Desprez.

- 129 Im Cabinet d'Estampes¹ existiert ein anonymes Riss der Villa Laurentiana, den man aufgrund des Themas, der Komposition, der Art der Zeichnung sowie der Handschrift auf dem Blatt möglicherweise mit Percier in Zusammenhang bringen kann. Eine Verbindung zwischen der Rekonstruktion
130-1 St.Nons und der Zeichnung der Bibliothèque nationale besteht in der Abfolge der beiden rechteckigen Peristyle, welche eine Unterscheidung zu den übrigen Rekonstruktionen
132 der Villa Laurentiana darstellt.²

Das Drouaisgrabmal 1788

Schon in der allerersten Zeit in Rom scheint sich Percier dem Maler G.J.Drouais angeschlossen zu haben, den er von Paris her kannte³ und welcher bereits 1784 mit seinem Lehrer L.David nach Rom gekommen war. Man setzte in Drouais allgemein sehr hohe Erwartungen und sah in ihm den begabtesten Schüler Davids.⁴ Drouais war der Tutor der Romstudien Perciers: "Travailleur infatigable, il venait me réveiller chaque jour. Je partais avec lui de grand matin. Nous allions voir ensemble quelqu'un de ces grands monuments dont Rome abonde; là il m'indiquait ma tâche de la journée, et, le soir, il me demandait compte de mon travail ... M. Peyre, par ses savantes leçons, m'avait initié à la connaissance de l'antiquité; Drouais me la montrait de l'âme et du doigt, ..." ⁵ Als Drouais am 13.2.1788 stirbt,

- 1 B.N.Est. Hd 204 nicht paginiert.
2 cf. Grand-Prix IV 1818 Laurentiana. Maquet. G.-P.II. fig.68-9. R.Castell. The villas of the Ancients. L.1728 t.2. M.Fischer. Die frühen Rekonstruktionen der Landhäuser Plinius d.J. Diss.Berlin 1962.
3 "mia vita".
4 Éloge de G.J.Drouais..coll.D.t.61.1941. E.J.Delecluze. Louis David, son école et son temps. souvenirs. P.1855. 249-50. J.W.Goethe. Italienische Reise. Rom, 22.2.1788. cf.Brief Drouais an L.David aus Rom. s.a.J.David.Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits. P.1880. 44-5
5 Rochette. 1840. 250. nach einem "Discours" Perciers.

schreiben die Schüler unter sich einen Wettbewerb für sein Grabmal aus.¹ Die Ausführung wird dem Bildhauer C.Michallon anvertraut. Das Grabmal befindet sich heute an der Wand des rechten Seitenschiffs der Kirche S.Maria in Via Lata in Rom. Ursprünglich war es an einem der Pfeiler angebracht.² Während in den zeitgenössischen Berichten allein Michallon mit dieser Wandstele in Zusammenhang gebracht wird, spricht Rochette, der auch die Beziehung zwischen Drouais und Percier betonte, davon, dass der Entwurf von Percier und Fontaine stammt.³

- 133 Die Grabstele aus Carraramarmor setzt sich aus Sockel, Basis, Reliefplatte und Giebel zusammen. Der im Verhältnis 1 : 3 proportionierte Sockel ist mit der lateinischen Inschrift versehen und trägt die ein wenig schmalere Basis mit der französischen Inschrift⁴, welche von den Reliefs zweier Balsamarien eingefasst wird.⁵ Unten schwingt die Reliefplatte mit einer Hohlkehle zu einer Fussleiste aus, auf der im Flachrelief drei antik gewandete weibliche allegorische Figuren stehen. Die Mitte nimmt die in das Profil gewendete Rückenfigur der Pictura ein, welche mit einem Griffel den Namenszug des Verstorbenen geschrieben zu haben scheint. Sie umfasst eine nach rechts schauende Sculptura, die durch zwei Meissel ausgewiesen ist und zum Namenszug hinaufzeigt. Rechts steht, im Profil nach links, Architectura, die mit ihrer linken Hand den schreibenden Arm der Pictura

1 A.Lenoir. Musée des Monuments français. P.1806 t.5. 139-149 no.300.

2 Corr. des Dir. t.15. nach A.N.O 1943. 234 no.8894. 239 no.8901. no.8911. 321 no.8986. 323-4 no.8988. 346. no.9010. C.P.Landon. Annales du Musée ... P.16 t.1801-8 t.7. 99.

3 Rochette 1840. 251.

4 beide Inschriften veröffentlicht in Archives de l'art français. 1851-2 Documents I. 140.

5 Zu deren Form cf. Formtafel in A.Kisa. Das Glas im Altertume. Lpzg. 1908 t.3. no.113.

unterstützt. Sie trägt den Plan eines Peripterostempels.¹
Den oberen Abschluss bildet ein Rundgiebel mit seitlichen
Akroteren, in dessen Mitte sich ein Medaillon mit dem Profil-
134 porträt des Verstorbenen befindet. Die Reliefplatte ist links
unten mit "C.Michallon 1789" signiert.

An Zeichnungen Perciers hierfür war bisher nur eine Dar-
stellung bekannt, die Fouché 1905 als Schlussvignette
135 seines Buches abbildete.²

Diese Zeichnung, und darauf hat Fouché nicht aufmerksam
gemacht, stellt einen anderen als den ausgeführten Zustand
dar. Ihr liegen Konstruktionslinien in Bleistift zugrunde.
Ausser einer gänzlich anderen Sockelgliederung ist das
Reliefeld eingetieft und von Stegen gerahmt. Der Giebel
ruht auf einem Karniesfries, der zwischen den beiden Formen
vermittelt, welche im Original unmittelbar aufeinander
stossen. Drouais ist im Medaillon mit einem Zopf darge-
stellt, und die Inschrift schreibt den zweiten Vornamen
weiter aus. Die Figuren sind jedoch bis auf minimale
Faltenzüge identisch. Die Zeichnung Perciers ist also
nicht nach dem Original entstanden, sondern zeigt eine
architektonisch detailliertere und differenziertere
Version. Eine zweite Zeichnung Perciers im "Album Lenoir"
136 des Louvre³ zeigt eine der Ausführung weitgehend ähnliche
Zwischenstufe. Die Inschriften sind abweichend, die Basis
ist breiter, die Vasen sind weiter auseinander gesetzt
und durch einen dunklen Farbton als Appliken gekennzeichnet.
Das Porträt im Medaillon ist noch von dem Typus wie auf

-
- 1 Pictura ist ohne eine Palette dargestellt, was die Figur
in ihrer Bedeutung in die Nähe von "Disegno" rückt. Da
das Wort im Italienischen wie Französischen maskulin ist,
fordern die Ikonographien eine Darstellung als Jüngling.
Vasari stellt in der "Introduzione alle tre arte de
disegno" im ersten Kapitel über die Malerei die Zeich-
nung als die Grundlage und den "Vater" der bildenden Künste
hin. Vite ed.Milanesi. Florenz 1878-1885. t.1. 168-174.
 - 2 B.I. Ms 1006. 137r.
 - 3 Cab.dess.RF 5279. fol.84. nicht signiert, aber zusammen mit
anderen Percierzeichnungen in diesem Bande. Die Schraffur-
technik ist auch bei anderen röm.Zeichnungen Perciers zu
finden.

- der Zeichnung des Institut de France. Percier scheint also die Verwandlung zu einem allein auf glatte Flächen reduzierten Entwurf des architektonischen Teils selbst vollzogen zu haben. Diese letzte Version entspräche den Tendenzen der "Revolutionsarchitektur". Stellt man noch in Rechnung, dass eine
- 137 Skizze zur Pictura sich unter den Calques Perciers im Musée des arts décoratifs befindet¹, gewinnt die Möglichkeit, dass Percier, wie Rochette angibt, der Autor dieses Wandstelengrabes ist, hohe Wahrscheinlichkeit.²

- Im Auftrage seines früheren Studiengefährten F.X.Fabre wiederholt Percier 1824 den Entwurf für das Drouaisgrabmal in gewissen Zügen noch einmal für das Grabmal der Comtesse
- 138 d'Albany in S.Croce in Florenz. Die Wandstele unter der "Quattrocento"-Arkade zeigt ein von einer Leiste umzogenes Relieffeld, einen Giebel auf einem Fries sowie eine dreifigurige Allegorie im Relief und steht in einem fortentwickelten aber noch immer engen Verhältnis zu dem ersten Percier'schen Entwurf für das Drouaisgrabmal. Dieses Grab-

1 Calques Percier C G F 38. unnummeriert.

2 Von Fontaine sind keine Zeichnungen für das Drouaisgrabmal nachzuweisen. J.B.Wicar schickt 1789 eine Zeichnung des Reliefs an L.David, die heute als no.1616 sich in der B.E.B.-A befindet. "Michallon inv. & fecit Romae 1788. J.B.Wicar Pel.Romae 1789." Brief L.Davids darüber, vom 14.6.1789 publ. in J.David 1880. 55-6. Zeichnung ausgestellt auf dem Salon 1793. cf. coll. D. t.18. 54 no.549 (Abguss no.57). Zeichnung des Kopfes der Pictura im sogenannten "Album Drouais" Mus.Rennes. Das Grabmal Drouais war in Paris in einem Gipsabguss und später als Kopie Michallons im Musée des monuments français seit 1793 ausgestellt. (A.N.F¹⁷ 24². Journal des objets qui sont entrés au dépôt des petits augustins pendant l'année 1793. Eintrag: 24. Brumaire. p.42., A.Lenoir. Description historique et chronologique des Monuments de Sculpture réunis aux Mus. mon. fr. P. 1797. no.355., Lenoir 1806. no.300.

mal kann zur Unterstützung einer Zuschreibung des Drouaisgrabmales an Percier herangezogen werden.¹

Die Bedeutung der Allegorie beschreibt Menageot als
"... représentant les trois arts ... qui se réunissent
pour graver le nom de leur ami au-dessous de son médaillon.
C'est un chose bien simple ..."² Die Ikonographie ist für
ein Künstlergrab jedoch einmalig. Das Grab Michelangelos,
das Percier in S. Croce beachtet hatte³, bietet hier
allerdings eine Vorstufe, nur handelt es sich bei den drei
139 isolierten Sitzfiguren auf dem Sockel um den Sarkophag,
um die Personifikationen der Künste, die Michelangelo beherrschte.⁴ Die Idee, die Wertschätzung eines verstorbenen
Künstlers durch die trauernde Figur der Kunst, in der er
arbeitete, auszudrücken, ist in Medaillen des 17. und
18. Jahrhunderts wachgehalten. So wurden für Lebrun,
J.Varin und A.Coytel Medaillen geschlagen, auf deren Revers die Personifikationen ihrer Künste dargestellt sind.⁵
Im folgenden Jahrhundert wird diese Tradition von Jean
Dassier in einer Serie "Grands hommes du siècle de Louis XIV"
fortgeführt. Hier findet man ebenfalls auf der Vorderseite
ein Porträt und umseitig einen Giebelsarkophag mit der
oder den Personifikationen.⁶

- 1 Zum Albanygrab: F.Boyer. Charles Percier, F.-X.Fabre et le Tombeau de la Comtesse d'Albany à Florence (1824-1830). B.S.H.A.F.1963. 133 sq.
- 2 Corr. des Dir. t.15. 239-40 no.8901. nach A.N. O¹ 1943-19. 3. 1788.
- 3 Reisenotiz: bei Duportal 1931. 13: Sta.Crocina ... Tombeaux de Michelange, Galilée et Machiavelli ..."
- 4 die Grabinschrift lautet auf ... sculptori, pictori, et architecto ..."
- 5 Lebrun von F.Chéron, Varin von Dufour, Coytel von Rog bei J.Varin drei Künste mit der Unterschrift "Un seul suffisoit pour le rendre immortel." cf. A.Blanchet & A.Dieudonné. Manuel numismatique français t.3. Médailles, Jetons ... P.1930. cap.12. Trésor de numismatique et de glyptique. Méd.fr.de Louis XIV à 1789. P.1836. ed. Ch.Lenormant. Cap.Méd.de personnages - XVI au XVIII siècle.
- 6 Mansart - Architectura. Sarrazin - Pictura u.Sculptura. Varin - Medaille u.Gravure. Poussin - Pictura.

Obwohl im Repertoire der Formen eine enge Beziehung herrscht, bleiben die Allegorien der Künste allein auf den Künstler bezogen, der in Erinnerung gebracht werden soll. Für Drouais, der ausschliesslich Maler war, kann die auf seinem Grabmal verwendete Allegorie in diesem Sinne nicht zutreffen. Wie eine kleine Vignette in Form einer Gemme unter einer Zeichnung des Palazzo Mancini aus-
140 weist, verstand Percier die drei einander umarmenden Fi-
guren der Künste als eine Darstellung der Akademie. Er greift damit auf eine seltene ikonographische Tradition zurück.¹ Eine der ältesten Darstellungen ist wohl das Titelpuffer von Sandrarts Teutscher Akademie von 1675.² Ein weiteres Beispiel ist das Frontispiz der Publikation der Accademia de San Luca "In lode delle belle arti", von
141 1786.³ In der Malerei kommen Repräsentationen der drei Künste, die aber nicht sicher als Akademiedarstellungen zu erkennen sind, bei P. Battoni und Angelika Kaufmann vor.⁴ Die Zusammenstellung eines Künstlermedaillons mit den drei Künsten hat Cheron für das Frontispiz einer Serie
142 von Stichen nach den Raphael'schen Kartons vollzogen.⁵

In der Erfindung der Komposition, welche auf eine Fülle von Attributen und grosse Gesten verzichtet, hat das Grabmal für Drouais die ihm eigene Qualität. In der Stellung der Figuren zueinander drückt sich zurückhaltend aber

-

- 1 cf. M. Winner. Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jh. in Antwerpen. Diss. Köln 1957. cap.4 u. 126-7. u. A.Pigler, Barockthemen. Budapest. 1956. t.2. 471.
- 2 Nürnberg, auch 1768. fig.3.
- 3 Rom. erstmals 12.6.1786. F.Pretiado inv. A.Giradoni sculp.
- 4 vgl. Pigler 1956. t.2. 471.
- 5 Tardieu sculp. VII Tabulae Raphaelis Urbin: ... London s.a. B.N. Est. E 4.

deutlich die Beziehung der Künste aus: während die beiden abbildenden Künste einander umfassen, wobei Pictura hervorgehoben ist, unterstützt die abstrakte Kunst ihre Tätigkeit. Die Allegorie folgt damit den Forderungen Winckelmanns von den gesuchten Sinnbildern des Valerianus, Ripa und Boudart abzurücken und, wenn kein antikes Muster bekannt sei, die Allegorien einfach und sprechend zu erfinden.¹ Dem entspricht der klassizistische Stil, der an die kaiserzeitliche Relief- und Figurenauffassung der Trajanssäule anknüpft. Hier kann die schreibende Nike des Reliefbandes als ein Vergleich dienen.²

Wie schon Cicognara bemerkt, ist das Drouais-Grabmal das älteste Wandstelengrab; über Canova und Flaxman hat der Typus dann allgemeinste Verbreitung gefunden. Ohne Cicognara zu nennen, kommt Memmesheimer in seiner Dissertation über die Typen des klassizistischen Grabmales zu demselben Ergebnis.³

- 1 J.J.Winckelmann. Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Dresden 1766. die Kapitel: "Die Allegorie in der Kunst der neueren Zeit" und "Drei Erinnerungen: Die Einfalt in der Allegorie, Die Deutlichkeit, die Lieblichkeit."
- 2 cf. für das Motiv: Nike von Brescia und Relief vom Arcus novus des Diokletian i.d. Gartenfassade der Villa Medici. fig. 126. E.Nash. Bildlex. zur Topographie des antiken Rom. Bd.I. Tübingen 1961.
- 3 L.Cicognara. Storia delle Scultura. Prato 1824. t.7 p.198. P.A.Memmesheimer. Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie. Diss. Bonn 1969. 150-1. Die frühesten Wandstelengräber Canovas: undatiertes Projekt Mon. Clemens XIV od. Clemens XIII. Bassano Mus.civ. no.: F-1-22 1405.1794 Stele Emo-Arsenal Venedig. 1796 Stele Pesaro-S.Marco Rom. 1796 Stele Giustiniani-Padua Mus.civ. 1796 Stele Volpato-SS.Apostoli Rom.etc.
Flaxmans: 1795-8 Stele Bellamy- 1795-8. 1799 Stele Sibthorpe-Bath. 1800 Stele Cromwell-Chichester Cath. etc. Sergel: cf. R.Josephson. Sergels fantasi. Stockholm 1956. fig.511 Stelenentwürfe von 1793.

Flaxman, Canova

Verbindungen, die Percier zu anderen Künstlern als den Akademieschülern aufnahm, werden von Valéry¹ genannt und sind verifizierbar.

So war Percier mit Flaxman befreundet, der 1787 nach Rom gekommen war. Als Spuren dieser Freundschaft finden sich ein Percierporträt von Flaxman und zwei Percierzeichnungen nach römischen Architekturfragmenten aus dem Besitz Flaxmans im Soane's Museum in London.² Ein Briefwechsel zwischen Percier und Flaxman liegt im Fitzwilliam Museum in Cambridge.³ Über Flaxman hat Percier auch die Bekanntschaft Thomas Hopes gemacht, der sich damals ebenfalls in Rom aufhielt.⁴

Auch bestanden Verbindungen zu Canova. Und zwar soll Canova nach dem Ablauf des dreijährigen Romstipendiums im Herbst 1789 Percier zu einem Auftrag verholfen haben, der ihm ermöglichte, bis zum 16. Mai 1791 in Rom zu bleiben und seine Rückreise zu finanzieren. Es war der Entwurf einer Villa für den Grafen Stanislas Poniatowski, die dieser, wie Valéry schreibt, in Toulouse errichten wollte.⁵

1 1844.

2 S.M.: no.48.50.

3 Flaxman Letterbook. f.71-75. zwischen 13.11.1791 und 28.9.1815.

4 Über Flaxmans Besuch 1802 in Paris bei Percier: S.Symmons. French Copies after Flaxmans Outlines. Burl.Mag.1973. 591 sq. Über Hope: D.Watkin. Th.Hope and the neoclassical idea. L.1968. 210.

5 Es gibt eine Villa Poniatowski in Rom. Ecke via arco oscuro/via Flaminia. cf. I.Belli Barsali. Ville di Roma. Mailand 1970. 439, E.Schulze-Battmann. G.Valadier. Diss. München 1936. Dresden 1939. 38-41. und A.Busiri Vici. J.Poniatowski e Roma. Florenz 1972. cap.6. Le proprietà di Stanislao Poniatowski a Roma e nel Lazio. 250-312. fig.92-115. Das Casino dort ist jedoch G.Valadier zugeschrieben.

144 Das Cabinet d'Estampes bewahrt einen unsignierten Grundriss auf Pauspapier, der stilistisch Percier nahesteht und den Entwurf eines Pavillons zeigt.¹ Das aquarellierte Blatt zeigt, flankiert von den Wirtschaftsgebäuden, den kleinen einstöckigen Pavillon, der nur aus einem Portikus, dem dahinterliegenden Salon und davon seitlich einem Schlaf- und Esszimmer besteht. Zu beiden Seiten des wie ein zweisäuliger Antentempel vorgezogenen Portikus sind den beiden Nebenräumen von zwei Pfeilern getragene Loggien vorgelagert. Der Garten ist geometrisch angelegt; zwischen zwei Terrassen führt in der ganzen Tiefe eine grosse Rampe vom Pavillon herab. Wenn man die um die Hälfte verringerte Breite des Portikus und des Salons in Rechnung bringt, bietet dieses Projekt eine ähnliche Grunddisposition wie das "Maison d'un prince dans un jardin pittoresque" von 1782. Mit späteren Projekten Perciers ist die Anlage der Apsis des Speisesaales in Malmaison zu vergleichen. Dort war Percier ebenfalls nicht bereit, Konzessionen an die Mode des englischen Gartens zu machen, der sich auch bei dem kleinsten zur Verfügung stehenden Raum in Paris seit 1775 zunehmend durchgesetzt hatte.²

-

- 1 B.N. Est. Hd 2o7. t.2 don 581o. - Stiftung vom 11.5.1876 von insgesamt 498 Zeichnungen durch F.Lenormant. darunter drei weitere Blätter Perciers (nicht paginiert): 2 Aufrisse der Vorder- und Rückfassade eines dreistöckigen Wohnhauses. Feder aq.
Grundriss eines Monumentes. Aq.
2 Grundrisse für Versammlungsgebäude. Aq.
Der Rest der Stiftung Lenormant in Hd. mat. 58 enthält eine Kopie nach: "Restauration du Mont-Cassin par Percier et Fontaine." Es handelt sich bei dem "don Lenormant" vermutlich um die Papiere des Architekturschülers A.A.Ravoisie.
- 2 cf. I.C.Krafft & N.Ransonette. Plans, coupes élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs. P.18o3-5.

Ohne Schlussfolgerungen daraus ziehen zu wollen, kann man darauf aufmerksam machen, dass Canova von 1787 bis 1792 vor allem damit beschäftigt war, das Grabmal Clemens XIII als maßstäbliches Modell in seinem Atelier und dann im Original in St. Peter zu errichten, was einen grossen Anteil architektonischer Aufgaben für die Bauornamentik und den technischen Aufbau in sich barg. Die Lösungen für den reliefgeschmückten stelenartigen Sarkophag und die seltenen antiken Friese sind ähnlich
145 im Percier'schen Oeuvre nachzuweisen.¹

Es ist möglich, dass Percier einen Entwurf eines Wohn-
hauses mit umfangreichen Ateliergebäuden für Canova ge-
liefert hat. Die Kopien von Zeichnungen eines "maison
146-7 pour un artiste" befindet sich in Pariser Privatbesitz.²
Die Ateliergebäude sind so dimensioniert, dass sie nur
für jemanden gemeint sein können, der in ähnlichem Umfang
und solchen Größenordnungen wie Canova produzierte.³
Es ist ein ähnlicher Villenplan für Canova von G.Selva
bekannt⁴, der für Venedig bestimmt war und auf 1809
zu datieren ist. 1804, als Percier Hofarchitekt Napoleons
war, versuchte Napoleon Canova zu überreden, nach Paris
überzusiedeln.⁵

1 cf. Exp. L. 72 no.305 m. Literatur.

2 coll. L.

3 cf. H. Honour. Canovas studio-practice. Burl. Mag. 114. 1972. 146-59. Mr. Honour bestätigte mir freundlicher Weise die Möglichkeit dieser Vermutung.

4 Exp. L. 1972 no.1326-7 u. E. Bassi. G. Selva. Venedig 1936. 80-1 fig.39b. 40b.

5 cf. d'Este. Memorie di A. Canova, Florenz. 1864. G.Hubert. Les sculpteurs italiens en France. P.1964. 41.

Die römischen Zeichnungen

Die erheblichste Arbeit Perciers in Rom sowohl an Umfang wie an Bedeutung sind die Zeichnungen und Grundrisse nach den dortigen Bauwerken.

Diese Zeichnungen, die Percier testamentarisch seinem Neffen A.Villain vermachte, wurden 1884 dem Institut de France geschenkt, wo sie heute aufbewahrt werden.¹ Die etwa 1300 Zeichnungen dieser Bände, von denen nur sehr wenige signiert sind, zeigen verschiedene Arten der Technik und der Vollendung.

Im Prinzip sind die Linien zuerst mit Blei und in einigen seltenen Fällen mit Röteln angelegt, diese werden in einem zweiten Arbeitsgang mit der Feder nachgezogen und präzisiert. Die Schatten sind mit Tusche laviert, und etwa ein Viertel der Zeichnungen ist noch nach diesen Arbeitsgängen aquarelliert worden.

Seltene Fälle sind solche Blätter, bei denen der Endzustand nur mit einer Technik erreicht werden soll und die von vorneherein anders begonnen werden.

Zeichnungen, die Perciers Ausbildung an der École gratuite de dessin erkennen lassen, sind reine Bleistiftzeichnungen nach
148-9 Reliefmotiven, die durch ihre wirkungsvoll eingesetzte Schraffur den Eindruck von Spontaneität und zugleich hoher Präzision in der Wiedergabe der plastischen Valeurs und der Oberflächenstruktur hinterlassen.² In einigen Fällen findet sich dieses Verfahren,
150 wenn auch mit kleinteiliger Schraffur, auf Veduten angewandt.

1 cf. Testament Perciers. Duportal 1931. 97. Schenkung: Journal des Artistes 29.8.1884. 3. heutige Signatur B.I. Ms 1006-9 und 1011. cf. Revue archaéologique 5eme ser. t.6. 1917. 229. Die Zeichnungen sind in fünf Sammelbände eingeklebt und in Druckschrift identifiziert, bis zum Band Ms 1007. 7 ist das mit Tinte geschehen, der Rest trägt vorläufige Bestimmungen in Blei.

2 B.I. Ms 1007. 33, 34, 35. Ms 1011. 71 passim.

Lavierte Federzeichnungen ohne Bleistiftvorzeichnung bleiben selten und sind nur als Skizzen gemeint, die für eine spätere Umzeichnung als Grundlage dienen sollen. Mit
151 Bleistiftvorzeichnung wird, wie bei den Blättern zur Trajanssäule, die lavierte Federzeichnung für eine möglichst genaue Detailwiedergabe verwendet.

Besondere Sorgfalt, welche über die seiner Kollegen hinausgeht, verwendet Percier für das Aquarell, mit den be-
152 schriebenen Vorbereitungen. In sich monochrom, doch in der Helligkeit des Tones fein abgestuft, sind die Lokalfarben der Gegenstände angegeben, die durch Aufhellen zum Hintergrund hin in eine Farbperspektive einbezogen werden. An dieser Stelle ist noch einmal an die Architekturaquarelle zu erinnern, wie sie A.Pâris pflegte.

153 Grossen Raum nehmen Veduten ein, welche Bauwerke in ihrer landschaftlichen Umgebung darstellen, sie in Gartenanlagen zeigen oder sie in die Darstellung städtischen Lebens einfügen.

Die reinliche Exaktheit der Zeichnungen Perciers steht dabei im Gegensatz zur älteren Romvedute, welche die malerischen Werte hervorhob.

Daneben hegt Percier eine besondere Vorliebe für aus Architektur- und Skulpturfragmenten zusammengesetzte Auf-
154-5 bauten. Dieses Zusammenfügen zufällig vereinter Fragmente zu einem geformten Gebilde war in römischen Lapidarien seit der Renaissance üblich gewesen, indem man Bruchstücke antiker Bauskulptur an Mauern befestigte oder sie freistehend auftürmte.¹ Percier stellt solche Fragmente jedoch auch von ihrer tatsächlichen Aufbewahrung losgelöst in einer zeichnerischen Komposition zusammen.

Auch sonst bringen seine Skizzen in den römischen Museen
156 und Gärten die verschiedenen antiken Skulpturen und Aus-

1 cf. C.Huelsen. Die röm.Antikengärten. Heidelberg 1917.

stattungsgegenstände selten isoliert auf ein Blatt, sondern verbinden mehrere miteinander in einem räumlichen Bezug zu einem Ganzen.

157 Die Frontispize Piranesis zu den beiden Bänden der "Vasi, candelabri et cippi" von 1770-1778 zeigen eine ähnliche Auffassung in der Wiedergabe von Fragmenten, die das im kleinen ausdrücken, was ein Ruinenpasticcio in der Architekturmalerei bedeutet.¹ Wie Legrand in seiner Biographie Piranesis berichtet, war es der Einfluss Clerisseaus, der Piranesi veranlasste, seine in der Tradition des Barock stehenden frühen Frontispize aufzugeben und durch eine Zusammenstellung antiker Fragmente zu ersetzen.²

Das ihn selbst verwirrende Interesse, das Percier gegenüber den Relikten der verschiedensten Epochen der Architekturgeschichte in den Reiseskizzen zeigte, ist ebenfalls für die erste Zeit in Rom bestimmend gewesen. Er schildert es selbst in der folgenden Weise. "Jeté tout d'un coup au sein d'une ville si remplie de chefs d'oeuvres, j'étais comme ébloui et hors d'état de me faire un plan d'études. J'éprouvais, dans mon saisissement, ce tourment de Tantale qui cherche vainement à se satisfaire au milieu de tout ce qu'il vonvoite. J'allais de l'antiquité au maoyen-âge, de moyen-âge à la renaissance, sans pouvoir me fixer nulle part. J'étais partagé entre Vitruve et Vignole, entre le Panthéon et le palais Farnèse, voulant tout voir, tout apprendre, dévorant tout et ne pouvant me résoudre à rien étudier."³ Drouais war Percier hier zur Hilfe gekommen und hatte ihm einen Arbeitsplan nahegelegt, nach dem Percier

1 cf. H.Burda. Die Ruinen in den Bildern Hubert Roberts. M.1967.

2 Ms. Legrand. 136.

3 Rochette 1840 nach "Discours" Percier. 250.

tagsüber die Monumente skizzierte und abends ins Reine zeichnete. Percier hat sich jedoch nicht auf bestimmte Epochen, Themen oder ein chronologisches Vorgehen festgelegt, sondern nur die Form der Aufnahme intensiviert und geregelt. Dieses intensive Arbeitsverfahren, an das sich Fontaine und Thibault anschlossen, unterschied sie von ihren Studiengefährten. Eine solche Regelung des Tageslaufes hatte Drouais von L. David übernommen. Wie schon V. Baltard bemerkte, besteht eine grosse Ähnlichkeit in der systematischen Verwendung von in Rom angelegten Alben zwischen David und Percier.¹

158 Valéry² bezieht auf ihr zurückgezogenes Leben die Bemerkung, dass sie den Beinamen "les Étrusques" bekommen hätten. Unter Fortlassung dieser bizarren Begründung haben spätere Autoren hieraus eine Vorliebe für die archaische und frühklassische antike Kunst konstruiert. aus den erhaltenen Zeichnungen lässt sich das nicht ablesen, allein aus den Sammlungen der Villa Albani liessen sich einige archaisierende Reliefs anführen.³

159-60 Die spätkaiserzeitliche Bauplastik und -ornamentik hat weitaus den grössten Anteil in der Antikenrezeption Perciers. Bezeichnenderweise fallen antike Bauten, was die Konstruktion angeht, so gut wie fort. Nur dem Nachlassinventar Perciers ist es zu entnehmen, dass er Studien nach dem Pantheon besass.⁴ Die in Rom erhaltenen Ausstattungstücke wie Dreifüsse, Monopodien von Marmortischen oder Marmorsessel sind nahezu vollständig gezeichnet worden. Ein hohes Interesse

1 V. Baltard. 1873. 6.

2 1844.

3 B.I. Ms 1008. 87.88

4 Inventaire: § 10 Objets faisant partie du legs universel de Mr. Vilain. no. 75.

- 161 besteht für die Dekoration von Altären oder Sarkophagen.
Dagegen sind antike Wand- und Deckendekorationen nur in
162 wenigen Exemplaren vertreten.¹

Wohl angeregt von dem Buch Le Roys "Histoire des formes différentes que les Chrétiens ont données à leurs temples"² von 1764 sind den frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchen Roms und deren Ausstattung umfassende Studien gewidmet, wobei dem Überleben antiker Motive und der
163-5 Lithochromie ein besonderer Augenmerk gilt.³ Percier hatte nach Valéry⁴ Verbindung zu Seroux d'Agincourt, der sich seit 1787 in Rom aufhielt und mit der Hilfe von Dufourny seine grossangelegte Veröffentlichung über die mittelalterliche Kunst begonnen hatte.⁵ Eine Mitarbeit Perciers oder Fontaines daran lässt sich nicht nachweisen, allem Anschein nach hat d'Agincourt allein G.Machiavelli als Zeichner beschäftigt.⁶

Doch fast zwei Drittel aller Zeichnungen betreffen die Bauten der römischen Renaissance, der damit die höchste Bedeutung zugemessen wird. Während der Kirchenbau weitgehend ausgeklammert wird, liegt das Interesse bei den

- 1 B.I. Ms 1006. 137 v. 75. nicht mehr erhaltene Stucci a.d. Kolosseum. dazu: N.Dacros. Le stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance. Latomus. t.21. 1962. 334-55.
- 2 Paris.
- 3 B.I. Ms 1006. 80. - SS. Quatro coronati. 77, 78, 106 - S.Clemente u. S.Saba. 108 - S.Prisca. 107. 111. - S.Sabina. Ms 1007.37 - S.Sebastiano. 40-45 - S.Paolo f.m. 48-55 - S.Lorenzo.
- 4 1844.
- 5 Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI siècle 6 t. 325 tav. P. (1811) - 1823 ed. L.Dufourny.
- 6 cf. Dumesnil. Histoire des plus célèbres Amateurs français. P.1856 vol.3. J.W.Goethe. Ital. Reise. Rom - 29.8.1787. M.J.Bernoni. J.B.Seroux d'Agincourt, romano d'elezione. Stemma di Romanisti. 1967. 43 sq.

Villen, den Palästen, aber auch bescheideneren Häusern, die keinem bekannten Architekten zugeschrieben werden können. Die Innendekorationen werden detailliert aufgezeichnet und häufig farbig wiedergegeben. Besonders umfangreiche Studien gelten den Wand- und Deckendekorationen der Gebäude der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, für die Percier eine besondere Vorliebe entwickelt. Besonders ausführlich behandelt sind das Casino Pio Pirro Ligorios, die Villa Giulia Vignolas und Ammanatis, die Räume des Vatikan, die Villa Madama, Medici und die Farnesina, der Palazzo Colonna, die Villen Aldobrandini und Mondragone sowie Caparola.

Die moderne Architektur Roms ist allein durch die neuerichteten Museumsbauten vertreten, nämlich die Villa Albani, die Villa Borghese und die Vatikanischen Museen.

Dieser Abschnitt der römischen Kunstgeschichte ist in seinem Gesamtverlauf unerforscht geblieben. Nur über C. Marchionni, den Architekten der Villa Albani, sind einige isolierte Studien geschrieben worden.¹ M. Fischer hat zwar auf das Phänomen einer deutlichen Renaissancerezeption, die sich auch in diesen Museumsbauten zeigt, in seinem Aufsatz über den Palazzo Braschi aufmerksam gemacht, diesen Aspekt aber nicht weiter verfolgt. Für die Architektur der Villa Borghese Aspruccis und der Vatikanischen Museen Simonettis fehlt es an Grundlagen in der Literatur, sie werden allein in allgemeinen Abhandlungen erwähnt.²

- 1 R. Berliner. Zeichnungen von Carlo u. Filippo Marchionni. Mü. Jb. der bild. Kunst. t.3 no.9-10. 1958-9. 267-396. J. Gauss. C. Marchionni. Diss. Köln 1964. Köln 1967.
- 2 Lavagnino. 1961. Meeks 1966. M. F. Fischer. Studien zur Planungs- und Baugeschichte des Palazzo Braschi in Rom. Röm. Jb. 969. 97 sq. H. Seling. The genesis of the Museum. Architectural Review. t.141. 1967. 103 sq.

Da diese von ihm gezeichneten Museumsbauten sich für die Architekturvorstellung Perciers als sehr formend erweisen, sollen sie in der Folge ihres Entstehens beschrieben werden, um auf die in Rom aus der Antikenrekonstruktion sich entwickelnde Auseinandersetzung mit den Formen der Renaissance aufmerksam zu machen.

Marchionni hatte vor der Aufgabe gestanden, für die umfangreichen Antikensammlungen des Kardinals Albani von 1748 an Aufstellungsräume zu schaffen, wobei es galt, über einhundert antike Säulen und Baufragmente als Teile der Konstruktion oder als Spölien in den Bau zu integrieren. Von einer noch barocken Auffassung ausgehend, ist Marchionni jedoch in dem Bemühen, einen Rahmen für die Antiken zu schaffen und unter der Aegide Winckelmanns zunehmend in einen Stil mit antikisierender Absicht geraten. Er bezieht sich jedoch dabei auf das römische Cinquecento, das für die schwer zu rekonstruierenden Wandgliederungen der Antike seine Muster als gleichwertigen Ersatz anbot. "Such affinities are comparable to borrowings from Raphael in the Parnassus, painted for the main salone of the villa in 1761."¹

Das folgende grosse Unternehmen ist die Neuausstattung der Villa Borghese, um den dort befindlichen Antiken-Sammlungen einen angemessenen Rahmen zu geben. Der Prinz Marcantonio IV. Borghese beauftragt damit von 1783 an Antonio Asprucci, der im Untergeschoss unter der Beibehaltung des Grundrisses der Räume Vansantios eine Wandverkleidung aus polychromen Marmorinkrustationen anbringen lässt.

1 J. Wilton-Ely. no. 1241 Exp. L. 1972 nach einem Vergleich des Kaffeehauses der Villa Albani mit der Rückfassade des Casino Pio. Gauss 1967 Literaturliste. 170. C. Justi. Winckelmann und seine Zeitgenossen. Lpzg. 1866 u. 1872.

179 Ein ägyptischer Saal zeigt eine kräftig durchgeformte
Gliederung aus farbigen Graniten und ist mit einer Fülle
ägyptisierender Motive als Dekoration bereichert. Mögli-
180 cherweise gehören Stühle in diesem Stil zur ursprüng-
lichen Ausstattung.¹

Im Gegensatz zu den Marmorsälen im Untergeschoss ist die
Ausschmückung der Räume im Obergeschoss erst sehr konven-
181 tionell und eine Fortsetzung des römischen Spätbarock,
doch fortschreitend wird auch hier in der Gliederung ein
von der Renaissance geprägter und mit antiken Motiven
durchsetzter Dekorationsstil entwickelt, der bei aller
Nähe bisher in die Diskussion um den Ursprung des Empire
182-5 noch nicht einbezogen wurde. Die Zeichnungen, die Percier
vom Saal XIX und dem auf 1782 datierbaren Kamin des
186 Saales XX anfertigte, lassen das Interesse erkennen, das
diese Dekorationen bei Percier fanden.²

Als Percier in Rom eintraf, war das Museo Pio-Clementino
im Jahre 1787 gerade eröffnet worden und zeigte die Antiken
in den von Simonetti und Camporesi seit 1772 neugestalteten
Räumen.

187 Während das Gabinetto delle Maschere grosse Ähnlichkeit mit
den unteren Räumen der Villa Borghese aufweist, findet sich

1 cf. no. 1674 Exp. L. 1972 fig. 152.

2 B.I. Ms 1008. 470 r und v. cf. P. della Pergola.
V. Borghese. R. 1962 4. anonym. Decorazione della
volta della Sala Egizia. Bollettino d'arte. 50. 1965.
123 sq. P. Hoffmann. Recenti restauri a Villa Borghese.
Il teatro all'aperto. Capitolinum. März 1960. 3-8.
Erwähnung der Percierzeichnungen. Eine Studie über
die Ausstattung als Museum ist in Aussicht gestellt
durch L.H.Heilmann. Die Entstehungsgeschichte der
Villa Borghese. Mü. Jb. 1973. 97 sq.

188 in den übrigen Sälen eine weitaus puristischere Architektur, die in der Wandgliederung und in den Profilen an Vignola anschliesst, auch ist hier die farbliche Gestaltung wesentlich zurückhaltender.¹

1 L.Hautecoeur. La vente de la collection Mattei et les origines du musée Pio-Clementino. Mélanges d'archéologie et d'histoire. 1910. t.30. C.Pietrangeli. Il museo Clementino Vaticano. Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia III ser. XXVII fasc. I-II 1951-2. 87 sq. Seling 1967. 103. Lavagnino 1961. 51. 4. D.R. De Campos & M.Calvesi. Treasures of the Vatican. Zürich 1962. XVI-XVIV. Meeks 1966. 72-4. N.Nogara. Origine et Sviluppo dei Musei e Gallerie Pontificie. R.1948. D.R.de Campos. Musei Vaticani R.1970.

Die römischen Studien dienen Percier und Fontaine dazu, in zwei kommentierten Tafelbänden die römischen Villen und Paläste zu publizieren. Schon in Rom sind die dazu nötigen Zeichnungen planmässig gesammelt worden, wie die italienischen Sammelbände im Institut de France erkennen lassen und wie es Percier in einem Brief an den späteren Mitherausgeber Bernier ausdrückt: "J ai les villes aldobrandine, conti, mondragone Palavicino etc.; nous verons cela."¹

"Maisons de plaisance de Rome"

Das ältere Unternehmen ist die Veröffentlichung der "Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs mesurés et dessinés ...", das erst 1809 herauskommt.²

1794 bekommt Bonnard die ersten Aufträge für die Radierung zweier Blätter mit dem Casino Pio Pirro Ligorios und dem Casino Farnese Vignolas. Diese Blätter werden zur Basis des Unternehmens, das nur stockend über 14 Jahre voranging, da die Stecher nicht immer bezahlt werden konnten.³

In dieser Publikation der Villen Roms wird jeder behandelten Villa ein Frontispiz mit einer Komposition von Fragmenten vorangestellt, dem folgt jeweils ein Grundriss, der die

1 vom 29.4.1789. B.A.A. carton 32 architectes. Percier. publ.: F.Boyer. Charles Percier. Documents inédits. B.S.H.A.F. 1962. 257 sq.

2 Weitere Ausgaben: Paris 1824. Percier und Fontaine: Römische Villen und Parkanlagen nach "Maison's ..." (etc.). Von neuem herausgegeben und textlich auf Grund der neueren Forschungen bearbeitet von Dr.P.Joseph. Hessling. Berlin. o.D. 28 p.77 pl.

3 "mia vita" - Stecher: Pillement, Filhol, Niquet, Baltard, Thierry etc.

194-5 umgebenden Gartenanlagen miteinbezieht. Die folgenden Veduten zeigen die Fassaden des Hauptbaues und die hauptsächlichsten Gartenanlagen wie Casinos und Kaskaden unter malerischem Aspekt und in die Vegetation eingebettet. Im Vergleich mit den Zeichnungen Perciers zeigt sich, dass etwa nur die Hälfte der Vorlagen für die Stecher von Percier stammt. Immer aber beruhen das Frontispiz für eine jede Villa und der Riss auf Perciers römischen Zeichnungen. Je weiter die Publikation jedoch fortschreitet, um so grösser ist der Anteil der Veduten Fontaines für die Radierungen. Die Frontispize sind freie Kombinationen der in den Sammlungen oder Gärten der jeweiligen Villa sich befindenden Fragmente.¹

Dem jeweiligen Abbildungsteil ist der Versuch einer Zuschreibung und Datierung sowie ein Abriss der Geschichte und Baugeschichte vorangestellt, dem eine Erläuterung der einzelnen Tafeln folgt. Im Anhang befindet sich eine alphabetische Liste der Künstler mit Verweisen auf ihre Bauten.²

Die Veröffentlichung Perciers und Fontaines ist der erste Versuch, die Villen Roms in einem Kompendium zusammenzufassen. Ältere Stichwerke hatten sich darauf beschränkt, Veduten nur weniger Villen zu geben. An diese Tradition, die den Bau nicht aus seinen Gartenanlagen und seiner Atmosphäre herauslöst, knüpften Percier und Fontaine an,

1 Gesondert herausgegeben als: *Fragments antiques des sculptures extraits des maisons de plaisance de Rome et ses environs*. P.1862. 4 p.25 fig.

2 Eine Erstzuschreibung: cf. D.R. Coffin. *Some aspects of the Villa Lante at Bagnaia*. *Arte in Europe*. (Scritti E. Arslan) 1965-6.

erweitern aber die Wiedergabe um genaue Pläne und Details der Gebäude.¹ Ihre erklärte Absicht ist es, mit dem Beispiel der römischen Gartenanlagen, in denen sie das Abbild antiker Gärten sehen, gegen die ihnen verhassten "englischen Gärten", wie sie sich in Frankreich durchsetzten, anzukämpfen, welchen sie die Überfülle ungewöhnlicher und in ihren Augen unsinniger Einfälle anlasten. Von den römischen Gärten schreiben sie: "Ce n'est jamais comme on le voit chez nous, un jardin dans lequel on a prétendu faire un site, un paysage; mais au contraire, un site dans lequel on a fait un jardin."² Die Auswahl der Villen und die Art ihrer Wiedergabe richtet sich nach dem aktuellen Wert, den sie als Muster haben könnten, damit rechtfertigten Percier und Fontaine die häufige Rekonstruktion zerstörter oder entstellter Anlagen oder Gebäude.³

Mit den achsensymmetrischen und grossräumigen Grundrissen der römischen Villen wollen sie ein Beispiel geben, das dazu helfen soll, die "distributions petitement ingénieuses" zu überwinden.⁴

Der zeitliche und räumliche Abstand zwischen der zeichnerischen Aufnahme und der daraus resultierenden Veröffentlichung haben darüber hinaus zu Vervollständigungen und Fortlassungen geführt, die Percier und Fontaine in ihrem Sinne ausführten.⁵ Deswegen stimmen Details nicht.

1 A.Lafreri. Speculum Romanae magnificentia R.1559-1602 Villa d'Este. G.B.Falda. Le giardini di Roma. R. s.a.19 fig. G.B.Piranesi. Varie Vedute di Roma R.1748: Villa Ludovisi F.90. Villa Medici. F.92. Villa Panfili. F.113. - Vedute di Roma 1748-1778. t.2: Villa d'Este F.826. Villa Albani F.853. G.Zocchi. Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana. R.1744, 1757. fig.17. Le Real Villa dell'Ambrogiana von G.B.Piranesi. anonym. Les Villes de Rome. R.1778. cf. Discours préliminaire. P & F.

2 Discours préliminaire 3.

3 cf. Villa Mattei, Madama, ¹⁴egroni u. Sacchetti.

4 Discours préliminaire 2.

5 Kritik bei C.Lamb. Villa d'Este in Tivoli. München 1966. 28.

"Palais ..."

Als finanzielles Stützungsunternehmen regte Percier dann 1794 die Herausgabe der "Palais, Maisons et autres Edifices modernes, dessinés à Rome" an. Und zwar will er, indem er die Tafeln selbst im Umrisstich sticht, die Ausgaben so gering halten, dass die Einkünfte eine Vollendung der "Maisons de plaisance" ermöglichen. Bernier, den sie von Rom her kannten, bietet Percier und Fontaine dazu seine Mitarbeit an.¹ Diese Veröffentlichung kommt in 16 Lieferungen zu jeweils 6 Blättern heraus und wurde 1798 begonnen. Durch die grosse Zahl der Subskribenten wurde sie ein grosser Verkaufserfolg und fand weite Verbreitung.²

Die Arbeit wird so geteilt, dass Percier das vorgeheftete
198- Frontispiz entwirft, Fontaine als letztes Blatt jeder Lie-
200 ferung eine perspektivische Ansicht zeichnet und Bernier die jeweils 4 Grundrisse und Aufrisse übernimmt.

Die für die Veröffentlichung dienenden Risse Berniers haben sich in einem gebundenen Konvolut unter dem Titel "Dessins originaux de l'ouvrage Palais, maisons & autres édifices
201 de Rome par P.F.L. Fontaine & C. Percier" erhalten. Der in der Literatur bisher noch nicht erwähnte Band liegt als Ms 5380 in der Bibliothèque de l'Institut de France. Wie ein Exlibris ausweist, stammt der Band aus dem Besitz Fontaines. Als Bernier im Dezember 1803 sich seinen Anteil an der Veröffentlichung mit 1.700 frs auszahlen lässt, scheint es in den Besitz Fontaines gekommen zu sein.³

1 "mia vita".

2 2.Auflage 1830. Liste der Subskribenten pp.37-40. u.a. Ledoux, David, de Wailly, Peyre, Le Roy, Jacob, Paris, Belanger, Chauvelin, Biennais. ein koloriertes Exemplar von 1798 in der B.A.A.

3 "Journal" 14.12.1803. Bernier baut davon sein Wohnhaus in der rue Deux-Portes/Lepelletier no.9. Originalpläne Musée Carnavalet. veröffentlicht bei Ch.Normand. Paris moderne 1837. t.1. 62-3 und Detournelle. Recueil d'architecture nouvelle P.an XIII. 68-70.

Die Zeichnungen basieren allerdings etwa zur Hälfte auf Grund- und Aufrissen, die Percier in Rom zeichnete und sind von Bernier dann nur ins Reine gebracht worden.

Für die Erläuterungen und die historischen Bemerkungen zu den einzelnen Palazzi gewinnen Percier und Fontaine L.Dufourny, der die Topographie angibt, die Zuschreibung und Datierung nennt und die Palazzi kurz charakterisiert. Dazu hat er eine sehr gründliche Bibliographie beigegeben.

Das Vorwort nennt deutlich die Absichten, welche eine weitgehend vollständige Veröffentlichung der Palazzi der römischen Renaissance haben soll. Während bisher den Architekten Rom allein Vorbilder für monumentale Bauten geliefert hatte, blieb das Wohnhaus den Gewohnheiten und Einfällen der Handwerker überlassen. Dagegen bietet Rom gerade hierfür eine Fülle von Lösungen. "On ne pourra voir sans le plus vif intérêt les hommes habiles que nous venons de nommer, (Bramante, Vignola, Palladio, Sangallo, Peruzzi) porter dans la simple habitation du citadin la même recherche qu'ils ont mis à élever des temples et des édifices somptueux".¹ Percier und Fontaine loben die Einfachheit und Angemessenheit, mit der die römischen Bauten ihrer Aufgabe entsprechen und fordern die Anwendung dieser als Vorbilder auf die ähnlichen Bauaufgaben ihrer Zeit und des grösseren Teils der Bevölkerung.

Zugleich lässt eine chronologisch geordnete Künstlerliste mit Verweisen auf ihre abgebildeten Werke dieses Buch Perciers und Fontaines zu einem der frühesten Beiträge zu einer Kunstgeschichte der römischen Paläste werden. Sicher-

1 Discours préliminaire. 4 mit derselben Absicht: cf. anonym. Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes. P.1722, 1729, 1764. Vorrede.

lich beziehen sich Percier und Fontaine auf eine Tradition der Architekturpublikation, wie sie in den Editionen der de Rossi für den römischen Palastbau gepflegt wurde, nur werden bei Percier und Fontaine nicht die zeitgenössischen Bauten berücksichtigt, sondern eine historisch abgeschlossene und geschichtliche Epoche der Architektur archäologisch genau erfasst und für die Baupraxis ihrer Gegenwart als mustergültig hingestellt. Die "Palais ..." sind die erste Publikation der Architektur der Renaissance.¹

- 202-3 In den von Percier und seinen römischen Zeichnungen gestochenen Frontispizen gibt er Groteskendekorationen römischer Paläste wieder. Diese Blätter lieferten bis in das Empire hinein Motive, die vom Kunsthandwerk übernommen wurden. Über die häufig publizierten Loggien Raphaels hinaus bereichert Percier damit das Formengut der Innendekoration um 1800.² In seinen perspektivisch angelegten Veduten von Innenhöfen zeigt Fontaine, durchaus noch unter dem Einfluss der "Revolutionsarchitektur" stehend, eine Vorliebe für die plastischen Wirkungen nackter Mauerflächen, deren Formen im kolorierten Exemplar durch die Effekte von Licht und Schatten hervorgehoben werden.
- 202-5

1 Palazzi diversi nell'alma città di Roma et altre. J. Laurus & R.G.B. de Rossi 1638. 48 fig. G.J. de Rossi. Nova raccolta dei palazzi diversi nell'alma città di Roma. (dess. P. Ferrerio) R. 1650. 25 fig. Palazzi diversi ... (R.G.B. de Rossi 1655. 51 fig.) J.J. de Sandrart. Palatiorum Romanorum a Celeberinis sui aevi Architectis erectorum. P. I Nürnberg o.D. A. Specchi. Il quarto libro del nuovo teatro delli palazzi ni prospettiva di Roma moderna ... cura di D. de Rossi. R. 1699. 51 fig. J. Barbault. Le plus beaux édifices de Rome moderne. R. 1763. cf. "Palais ...": Noms des principaux auteurs qui ont été consultés pour l'explication des planches.

2 "Palais" ... fig. 14, 26, 32, 38, 56, 86, 74. Original für cah. II coll. Lefuel. Verwendung: Exp. L. 71 no. 1625 - Jacob frères. J.-P. Samoyault. Furniture and Objects designed by Percier for the Palace of Saint-Cloud. The Burlington Mag. Juli 1975. 457-65.

- 206 Die 16. und letzte Lieferung umfasste vom Titel abweichend frühchristliche und Renaissancekirchen, denen ein
- 207 Frontispiz vorangestellt ist, das als Summe der Bemühungen Perciers um die frühchristliche Architektur in einem Pasticcio den Typus und die Ausstattung einer römischen Kirche wiedergibt.
- 208 Der Umrißstich, in dem Percier die "Palais ..." selber ausführt, bedeutet die erste Anwendung dieser auf die Konturlinien reduzierten Wiedergabetechnik auf architektonische oder rein dekorative Motive.

Für die Figur war die "gravure au trait" in den Jahren von 1785 bis 1790 in Rom im Anschluss an die Betonung der ästhetischen Wirkung der Kontur durch Winckelmann für die Darstellung antiker Skulpturen entwickelt worden. Eine Präzisierung und Rechtfertigung hatte diese Technik bei der Herausgabe der beiden Stichwerke der griechischen Vasen der beiden Hamilton'schen Vasensammlungen durch d'Hancarville und W.Tischbein erfahren.¹ Flaxman hatte mit den Illustrationen zur Ilias und Odyssee dann diese Technik zu einer Höhe entwickelt, die sie exemplarisch werden liess. Obwohl diese Stiche erst 1793 in London gedruckt wurden, entstanden sie in Rom um 1790 und haben auf B.Gagneraux gewirkt, der mit seiner Publikation der 18 Tafeln seiner "Estampes au trait, composées et gravées à Rome" ihm um ein Jahr zuvorkommt.²

Während bei der Wiedergabe von Skulptur die Schattenseite durch eine verstärkte Linie betont wird, findet sich bei Percier eine völlig gleiche Behandlung aller Umrisslinien.

1 J.Barbault. Recueil de divers monuments anciens. R.1770. Le Antichità di Erculaneo ... t.6,7. Casanova grav. (Bronzen). d'Hancarville, Antiquités, étrusques, grecs et romains. Neapel 1766/7 u. P.1785 - 7. W.Tischbein. Collection of engravings from ancient Vases ... in the possession of Sir W.Hamilton. Neapel 1790-95. 4 t.

2 Symmons 1973.591. Watkin 1768.31-3. M.Whinney. The collection of Models by J.Flaxman at University College. London 1967. 4. Hautecoeur.1912. 243-7. R.Rosenblum. The international style of 1800: A Study in Linear-Abstraction. N.Y.1956.

Der Umrissstich, der keine Plastizität vortäuschen will und sich auf die leicht fassliche Konturlinie beschränkt, wird zur gängigen und als Muster leicht zu kopierenden Reproduktionstechnik des Klassizismus. Seine Einfachheit prädestiniert ihn zum Mittler zwischen Original und Kopie und lässt ihn zum Träger des klassizistischen Formgutes werden.

Die Reise nach Neapel

Percier unternimmt zusammen mit Bonnard von Mitte April bis Mitte Juli 1790 eine Reise nach Neapel.¹ Wie der Band mit den Reisezeichnungen im Institut de France und ein Album mit dem Titel "Vues anciennes et modernes" in der Académie d'architecture schliessen lassen, führt sie ihn über Castel Gandolfo, Cori, Val Mentone, Palestrina, Terracina, Fondi, S. Agatha und Mola di Gaeta.² In Neapel beschäftigt sich Percier, wie seine Skizzen ersehen lassen, vor allem mit den Grabmälern und den Architekturdetails der Kirchen der Renaissance.³ Auf einer Exkursion nach Pozzuoli gelten die Studien den antiken Grabmälern am Wege und den Villen am Meer, darunter auch der Palazzo Donn'Anna.

Die Funde von Herculaneum und Pompei, denen in der kunsthistorischen Ableitung eine so grosse Rolle für die Ableitung des "Style Empire" in der Formulierung Perciers beigegeben wird, hat Percier nie gesehen. Die Grabungen

-
- 1 Corr. des Dir. t.15. 410 no.9074 nach O¹ 1943. Brief Menageots an d'Angiviller vom 21.4.1790.
 - 2 B.I. Ms 1009. 96-119. Der Band in der Académie d'architecture. 9, place des Vosges, bisher unbekannt. Alter Folioband mit eingeklebten Skizzenbuchseiten. 23 p. alte "no.8". nicht signiert, aber Percier aufgrund der Reiseetappen und des Stils sicher zuzuschreiben.
 - 3 B.I. Ms 1009. 119-138.

waren weitgehend unzugänglich und die Funde in der Villa von Portici nur mit einer persönlichen Genehmigung des Königs zu besichtigen.¹ Als einziges Zeugnis trägt eine
 210 Bleiskizze eines Deckenfragments die Inschrift "Pompeja".²
 Für die Kenntnis der herkulaneischen und pompejanischen Ausgrabungen musste sich Percier, wie alle anderen Künstler, auf die offizielle von der neapolitanischen Akademie herausgegebene Veröffentlichung der "Le Antichità di Ercolane..."³ oder deren Raubdrucke verlassen.

Die Rückreise

Am 9. März 1791 tritt Percier seine Rückreise an, die ihn fast ein halbes Jahr lang kreuz und quer durch Italien führt und ihn die wichtigsten Städte sehen lässt.⁴ Anhand der des langsamen Reisetempos wegen nunmehr zahlreichen Skizzen und eines Reiseberichtes, den Percier von Paris aus an Flaxman gab, lassen sich auch hier die Gebiete der Kunstgeschichte verfolgen, denen sein hauptsächliches Augenmerk galt.⁵ In Florenz widmet er ausführliche Studien dem Palazzo vecchio und den Boboligärten. Die römischen Palastaufnahmen führt er hier ebenso weiter wie in Bologna,

- 1 cf. Justi 1872, t.2. cap.2. J.W.Goethe, Ital.Reise. Neapel - 18.3.1787.
- 2 B.I. Ms 1009. 119a.
- 3 Neapel. 5 t. Pitture 1757-79. 2 t. Bronzi 1767-71. 1 t. Candelabri 1792. Nachdruck: S.Marechal. Antiquités d'Herculanéum. 12 t. Paris 1780-1803. cf. E.Corti. Untergang u. Auferstehung von Pompei u. Herculaneum. München 1941. E.Gabrice. Bibliographia Ercolanese. Boll. d'Arte 1907. J.Seznec. Herculaneum & Pompei in French Literature of the Eighteenth Century. Archaeology. II. Sept. 1949.
- 4 B.I. Ms 1006. 110. "Dernier croquis fait a Rome avec Thibault et Lemanet le vendredi 6 mars 1791".
- 5 B.I. Ms 1010 "Voyage de Rome à Paris. Croquis." 27-452. Brief vom 13.11.1791. Flaxman, Letterbook, Fitzwilliam Museum Cambridge.

211 Spoleto und Perugia. Auffallend ist ein spezielles Interesse, das er der Anlage von Treppenhäusern zuwendet. Was er hieraus gewinnt, kann man in einem späteren Brief an seinen Schüler Achille Leclère lesen: "Pour le moment, il me semble, ... qu'une parallèle serait un bon commencement d'étude. ... Lorsque vous comparez, vos idées ne sont plus chimériques; elles sont basées sur des choses existantes. -"¹

212-14 In den Skizzen nimmt zwar die Antike noch einigen Raum ein, wie der Clitumnustempel bei Foligno, die Triumphbögen von Ancona, Rimini und Verona sowie die römischen Baudenkmale der Provence, aber der grösste Teil gilt der italienischen Renaissance. Gründliche Aufnahmen geben den "Tempio malatestata" in Rimini, die Villen des Venetos und Genuas, sowie die Basiliken Paduas, Vicenzas und Brescias wieder. Die Skizzen dieser Basiliken dienen ihm 1837 dazu, ihre Publikation vorzubereiten. Die Reinzeichnungen und das Manuskript dazu liegen als Ms 1019 "Basiliques de Padue, Vicenza et Brescia" in der Bibliothek des Institut de France. Vergleichende Tafeln der römischen Marktbasiliken und frühchristlichen Basiliken sind für ihre Herleitung beigeheftet. Sein Tod 1838 hat Percier daran gehindert, diese Arbeit als Buch herauszugeben.

Ähnlich wie für die Basiliken bereitete Percier eine Veröffentlichung des Palazzo del Te in Mantua aufgrund seiner italienischen Studien vor.² Das zum Druck fertig vorbereitete Konvolut befindet sich unter dem Titel "Décorations tirées de plusieurs salles du palais du T a mantue" als Ms 1018 in der Bibliothek des Institut de France. Es ist 1830 und 1831 entstanden und legt ein weiteres Zeugnis für die kontinuierliche Beschäftigung Perciers mit dem Dekorationsstil des italienischen 16. Jahrhunderts ab.

1 P.Marmottan. Sur Achille Leclère. B.S.H.A.F.1921. 125 sq. Brief vom 7.3.1809.

2 B.I. Ms 1010. 214-222.

DIE PARISER ARBEITEN

Im August 1791 in Paris eingetroffen, findet Percier durch die Revolution geänderte Verhältnisse vor. Das Patronat des Königs über die Architektur ist aufgehoben und der Intendant, der Duc d'Angiviller, emigriert. Die Académie d'Architecture hat seit dem 27. April einen grossen Teil ihrer Funktionen an das Conseil des Bâtimens civils verloren und existiert, von der von David 1790 gegründeten Commune des Arts bekämpft, nur noch nominell weiter.

Das Grabmal für de Laborde 1791

Der erste Auftrag, den Percier erhält, kommt noch von dem Steuerpächter und Hofbankier Jean-Joseph de Laborde. Er wünschte für den Park seines Landsitzes bei Méréville den Entwurf eines ägyptischen Grabmales. Das Projekt wurde wegen der bald folgenden Hinrichtung des Auftraggebers nicht ausgeführt, doch existiert es noch in zwei Zeichnungen. Die eine davon ist als letztes Blatt den Zeichnungen Berniers für die "Palais de Rome" beigelegt und ist auf dem Blatt bezeichnet als "idée d'un tombeau égyptien demandé par Monsieur de La Borde le 15. 8bre. 1791", ein darunter geklebter Zettel besagt "Jardin de Méréville. Idée ... (etc. s.o.)"

Die zweite Zeichnung, ebenfalls in Rötel, ist im Gegensatz zu dem genannten Oktavblatt in Folio ausgeführt und befindet sich im Besitz der Familie de Laborde. Durch das "Mémorial Laborde" ist ihm ein späteres Datum zugewiesen. F. Boyer hat diese Zeichnung bekannt gemacht, aber nicht abgebildet.¹

1 F. Boyer. Documents inédits sur Percier. Dessin pour J.-J. de Laborde (1791). B.S.H.A.F. 1962. 261.

Den Angaben Boyers folgend, kann dieser Grabmalsentwurf nicht für eine bestimmte Person gemeint sein, wie J. Duportal¹ vermutete, sondern fügte sich in eine Serie von Denkmälern, die im Park von Méréville errichtet worden waren. Inwieweit Percier noch weitere Entwürfe für de Laborde geliefert hat, so einen "jardin anglais moral", wie Valéry² behauptet, bleibt zweifelhaft. Die Zeichnung zeigt den Kenotaph in Schrägansicht vor einer Folie von Vegetation. Zwei von rechts hinzutretende trauernde Gestalten mit phrygischen Mützen und Kerykeion lassen einen Grössenvergleich zu und erlauben für das Grabmal Dimensionen von etwa 2,50 m Breite und 5 m Höhe zu erschliessen. Hinter einer längsgestellten flachen Basis in Form eines Sarkophagdeckels mit Giebeldach und Akroterbossen auf den Ecken erhebt sich eine Stele mit halbrundem oberem Abschluss. Der ägyptisierende Dekor besteht für die Basis aus sitzenden, vollplastischen Pharaonenfiguren vor den Akroteren. Die Längswandung zeigt im versenkten Relief eine Opferszene mit tierköpfigen Göttern, die Querwand den Apisstier zwischen zwei Schlangen. Das Sarkophagdach ornamentieren Hieroglyphen und zwei Masken. Den unteren Teil der Stele nimmt das Flachrelief einer trauernden, knieenden Nike in ägyptischer Tracht ein, der obere Teil ist seitlich mit zwei Fackeln gerahmt und trägt in der Mitte ein Medaillon mit einem geflügelten Stundenglas als Emblem. Ein Saum von ägyptischen Schriftzeichen umzieht den Rand der Stele.

Dieses Grabmal fügt sich in ein Konzept von "fabriques", die zusammen mit der Gartenanlage von Bélanger und Hubert Robert entworfen wurden und in teilweiser Anlehnung an den Park von Stowe eine "colonne rostrale", ein "tombeau de

1 p.26.

2 1844.

Cook", einen "temple de L'amour filial" und eine "Trajanssäule" als Aussichtsturm enthielten. Ein Obelisk war projektiert.¹

Für die Einzelmotive der Dekoration des im übrigen eigenständigen Gesamtentwurfs, welcher eine freie Variation des Themas von Sarkophag und Obelisk zu sein scheint, hat Percier auf seine Kenntnisse zurückgegriffen, die er sich in den römischen Sammlungen ägyptischer Altertümer erworben hatte. Ägyptische Säle, die auch mit ihrer Dekoration auf die Exponate eingingen, bestanden in den vaticanischen Museen, in der Villa Albani und der Villa Borghese.

Es mag ein Bezug zu Bélangers "tombeau d'un Pharaon" in den Gartenanlagen der "Bagatelle" vorliegen, das in Form eines antiken Sarkophages gestaltet war.²

Die Form der Stele mit ihrem Ornament von Fackeln und dem geflügelten Stundenglas in einem Medaillon folgt den beiden Torpfeilern des Friedhofes von St.Sulpice in Paris, die der
220 Architekt Maclaurin 1772 dort errichtete.³

Das Projekt für de Laborde hat eine Bedeutung für das spätere Oeuvre Perciers und Fontaines, weil hierin das erstmal die Stelenform aufgenommen wird, welche die beiden

1 A.de Laborde. Description du parc et du château de Méréville. P.1870. G.de Ganay. Méréville ... Revue de l'Art ancien et moderne 1923. XLIV. 310. Über die von Méréville nach Jeurre transportierten "fabriques": E.de Ganay. Les jardins de Jeurre. Revue de l'Art ancien et moderne 1923. II. 310-316. J.Stern. François-Joseph Belanger. P.1930. t.1 cap.12. J.de Cayeux. H.Robert dessinateur de jardins et sa collaboration au parc de Méréville, d'après des documents inédits. B.S.H.A.F. 1968. 127-133. O.Choppin de Janvry. Méréville. L'Oeil. 180. XII. 1969. 30-41 u.83, 96. Belangers bisher unbekannte Zeichnungen für den Park von Méréville liegen im Hittendorffnachlass des Wallraf-Richartz Museums in Köln: B. Karton 6.

2 cf. Hauteceur.1953 t.5. 33 und B.Scott. Bagatelle folie of the comte d'Artois. Apollo. Juni 1972. 483.

3 heute zerstört. fig.bei Detournelle an XIII. fig.61.

Architekten dann für die Eckpfeiler der Fassade der
221 Chapelle expiatoire verwenden.

Kunstgewerbliche Arbeiten 1791-2

In dieser Zeit liefert Percier nach Auskunft der frühen Biographien¹ zusammen mit Fontaine, mit dem er im Dezember 1771 zeitweilig eine Wohnung bezogen hat, Entwürfe für das Kunstgewerbe: "Ils travaillent pour les manufactures d'étoffes, de tapis, de papier, de meubles."² Nach einer Angabe, die aber nicht belegt ist, soll Percier für die Tapetenfirma Jaquemart & Benard gearbeitet haben, welche 1791 diejenige von Reveillon übernommen hatte.³ Die nach Firmen und chronologisch geordnete Serie Li des Cabinet des estampes der Bibliothèque nationale enthält keine Tapeten, die man allein aufgrund der Motive Percier zuschreiben könnte. Die Tapeten der Firma Jaquemart & Bernard stehen dem Stil Perciers jedoch am nächsten. Im Musée des arts décoratifs in Paris existiert ein Blatt mit kleinen Zeichnungen Perciers, die in Tusche die Muster von Bordüren weiss aussparen, sie sind mit solchen Aufträgen
222 wohl in Zusammenhang zu bringen.⁴

Percier und Fontaine versuchten, ihren Lebensunterhalt weiterhin mit Veduten und Zeichnungen, die sie verkaufen, zu bestreiten. Das gelingt Percier ungleich besser als Fontaine: "Il faisait des dessins pour plusieurs qui

1 Ms Vaudoyer, Rochette 1840, Valery 1844.

2 Ms Vaudoyer.

3 H.Clouzot & Ch.Follot. Histoire du papier peint en France. P.1935. 136, übernommen von H.Leiss, in: Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart. ed. H.Olligs. Braunschweig t.1. 315.

4 M.A.D.A 6378. 1-17.

admiraient ses talents ... Je fis quelques dessins
pittoresques que je vendis assez mal."¹

1 "mia vita".

Die Quellenlage für die Zeit der Revolution ist schwierig, da zum einen das in die Archive gelangte Material weitgehend unvollständig und zerstreut ist, zum anderen Percier und Fontaine 1814 beim Anrücken der Alliierten auf Paris Zeichnungen und Schriftsachen verbrannt haben, die irgendwelche Beziehung zu ihren Arbeiten während der Revolution gehabt hatten. Darüberhinaus ist Fontaine, der ein entschiedener Royalist und zur Zeit der Niederschrift seiner Memoiren erster Architekt Louis-Philippes war, auf die Revolution nur sehr schlecht zu sprechen und schweigt sich über seine und Perciers Tätigkeit weitgehend aus.¹ Es bleibt in vielen Fällen daher nichts anderes übrig, als auf traditionelle Zuschreibungen und Nachrichten zurückzugreifen, die nicht mehr schlüssig zu beweisen sind.

Der Sitzungssaal für die Convention nationale 1792-3

Im Winter 1792 hat Percier einen heute schwer zu bestimmenen Anteil an der Errichtung des Sitzungssaales für die "Convention nationale" im ehemaligen Theatersaal der Tuilerien. Die Entstehungsgeschichte dieses Parlamentsaales ist erschöpfend von F. Boyer behandelt worden, in einem früheren Aufsatz hat er auch die mögliche Beteiligung Perciers daran geprüft.² Es besteht ein erheblicher Gegensatz zwischen der biographischen Tradition und der tatsächlich zu belegenden Tätigkeit Perciers.

1 "mia vita".

2 Les Tuileries sous la Convention. B.S.H.A.F. 1934. 197 sq. und: Note sur les architectes Jaques-Pierre Gisors, Charles Percier, Pierre Vignon. B.S.H.A.F. 1933. 258 sq. cf. E. Joyant. Les Gisors, architectes. B.S.H.A.F. 1937. 270 sq.

Beginnend mit Valéry¹ wird Percier, obwohl J.P.Gisors seit dem 25.10.1792 der Architekt des zu errichtenden Saales ist, als der eigentliche Urheber des Entwurfs genannt. Er schreibt: "Lorsque il fallut disposer et presque improviser la salle des séances dans le château des Tuileries, un certain Vignon, sa (L.David) créature fut nommé architecte; mais l'incapacité de cet homme le fit bientôt remplacer par Gisors, l'un des premiers maîtres de Percier Gisors, après avoir débuté avec quelque éclat, était tombé dans l'indolence et la vie de café, il lui fallait des travailleurs; il fit employer Percier et Fontaine, dont les dessins furent payés en paquet de chandelles."² Fontaine erwähnt davon in "mia vita" und im "Journal" nichts. Als er im August 1806 die Reste des Conventionssaales abreissen lässt, um wieder ein Theater darin zu errichten, gibt er eine Schilderung: "Les constructions de la salle d'Assemblée que nous venons de démolir, étaient remarquables par leur analogie avec l'époque à laquelle elles avaient été faites. On y voyait un mélange monstrueux de grandeur, d'audace, d'ignorance et de précautions puériles, qu'il était difficile de concevoir. Les amphithéâtres du peuple, aux deux extrémités de la salle ... n'avaient d'autre appui qu'un faible poteau de 30 pieds de portée ..."³

Nach einer Mitteilung von J.Duportal an F.Boyer soll Fontaine geschrieben haben: "Nous avons dû demolir cette salle

1 1844.

2 Valéry. 1844. Ohne es zu belegen, vertritt M.Vachon die Meinung, Guy Gisors sei seit 1793 von Percier und Fontaine abgelöst worden und Marmottan die, Gisors habe unter der Leitung Perciers und Fontaines gearbeitet. M.Vachon. Le Louvre et les Tuileries. Lyon 1926. Marmottan: nach Boyer, 1933, ohne Nachweis.

3 "Journal", sehr ähnliche Formulierungen sind von Victor Hugo für die Beschreibung des Conventionssaales verwendet worden. "1793" P.1874. 2.Teil. 3.Buch. 3.Kapitel.

de la Convention que nous avons construite il y a quelques années", aber woher diese Notiz stammen soll, konnte nicht mehr herausgefunden werden.

Alle Zeichnungen von J.P. Gisors oder von Percier dazu scheinen verloren zu sein. Die einzige beweisbare Spur einer Beteiligung Perciers am Conventionssaal ist die von Boyer gefundene Quittung Perciers vom 2.3.1793 über zwei Mandate von Gisors an Percier in der Höhe von 200 und 600 livres und eines Mandats von Heurtier, der ebenfalls als Architekt angestellt war, vom 20.12.1792 über 400 livres.¹ In diesen Archivalien wird der Name Fontaines nicht genannt. Da am 18. Oktober 1792 die Pläne Gisors schon einer Kommission vorlagen, die aus Roland, David, Aubert und Garrez bestand und der insbesondere die Dekoration des Saales gefiel, ist es recht zweifelhaft, inwieweit Percier noch auf den Gesamtentwurf einen Einfluss gehabt haben kann.

Eine andere Tradition unterstützt die Auffassung, dass Percier für die Entwürfe von Details der Innendekoration als Zeichner beschäftigt wurde. H.Lefuel führt in seinem Buch über Georges Jacob², zu dem er in direkter verwandtschaftlicher Beziehung steht, eine Familientradition an, nach der Jacob, der den Auftrag für die Möblierung des Konventionssaales erhalten hatte³, auf Empfehlung Davids für die Entwürfe Percier und Fontaine heranzieht.⁴ Bei R.Rochette findet sich dies etwa gleichlautend.⁵ Den Prä-

1 A.N.F¹³ 278^A. Ebenfalls als Zeichner angestellt: Hurtauld, Bienaimé.

2 Paris. 1923, 144-6.

3 Rechnungen G.Jacobs vom 15.3.1793, A.N. F¹³ 278^A.

4 nochmalige mündliche Bestätigung durch O.Lefuel.

5 Rochette 1840. p.256-7, möglich ist, dass die "Familientradition" wieder auf Rochette basiert.

sidentensessel entwirft L.David nach H.Lefuel selbst, es
 bleiben die Entwürfe für den Schreibtisch des Präsidenten,
 die Rednertribüne und die Schreibtische der beiden Sekre-
 täre Percier überlassen. Während der Stich Berthaults
 223-5 nach Duplessis-Bertaux ungenau und schematisch ist¹, erlaubt
 es der Stich Helmans nach Monnet², der ebenfalls die Er-
 mordung Ferrauds 1794 zeigt, die Formen dieser Ausstattung
 zu erkennen. Der Präsidentenschreibtisch ruht auf ge-
 flügelten Löwenmonopodien³, die Seiten der Platte scheinen
 mit einem Akanthusfries als Bronzeapplike versehen, die
 ihn von den schlichten glatten Flächen der drei tiefer-
 liegenden Pulte unterscheidet. Ein solcher Tisch findet
 sich auf einem "Panneaux" für eine spätere Einrichtung
 226 durch Percier abgebildet.⁴ Geflügelte Greifen- oder Löwen-
 monopodien, die das Hauptmotiv der Dekoration bilden, hatte
 Percier an den antiken Marmormöbeln der römischen Sammlun-
 gen kennengelernt.⁵ Die beiden Kandelaber, seitlich der
 Tribünen, sind von dem Holzbildhauer Alexandre Regnier
 ausgeführt worden, der später noch einmal in Zusammenarbeit
 mit Percier nachzuweisen ist.⁶ Die Form der Kandelaber ist
 nahezu identisch mit einem späteren Entwurf Perciers, den er
 für Josephine Bonaparte liefert und im "Recueil..." ab-
 227 bildet.⁷ Die Anordnung des Präsidententisches hinter der

1 fig.115 t.2 Tableaux historiques. Collection complète des tableaux historiques de la révolution française. (Paris 1802) 3 t.

2 Principales journées de la Révolution. B.N.Est. Ef.72.26.

3 Ein anonymes Bild im "Salle Hoche" des Musée historique in Versailles mit der gleichen Szene zeigt geflügelte Sphingenmonopodien.

4 Recueil des décorations interieures ... Paris 1801. fig.17 no.4. "Peintures exécutées dans divers Panneaux de la Chambre de Cit.V."

5 B.I. Ms 1006. 12. 122b. Ms 1007. 45. Ms 1008. 131. Ms 1011. 90. 21 V.

6 A.N. F¹³ 281^A: Inventaire remis au Citoyen Hubert - travaux de la nouvelle salle de la Convention ... le 6 Ventose l'an 2 - Memoires non réglés: un M.Alex.Regnier sculpteur 2100 - concernant les candélabres de la salle. und: Percier u.Fontaine. Recueil ... fig.14. "Lit du Cit.V. exécuté par Alex.dre Regnier."

7 "Recueil"fig.39 no.4. Candélabre exécuté à Paris pour Mme.B...

Rednertribüne, die von tieferliegenden Sekretärstischen flankiert wird, hat sich in der Folge in vielen Parlamentssälen durchgesetzt.¹ Bänke für 760 Deputierte vervollständigten das Mobiliar des Sitzungssaales.

Aufgrund der Quellenlage ist es nicht möglich, Percier einen bestimmten Teil der Dekorationen zuzuschreiben. Die später eingefügten Vorhänge entlang der unteren Wandzone, die aus dem vorigen Sitzungssaal entnommen wurden, sind als Versuch einer akustischen Verbesserung zu verstehen, ebenso wie die beiden breiten Gesimse, die die Wände umlaufen und gliedern.² Die Bänder der reich ornamentierten Gesimse stehen mit den nackten Wandflächen, aus denen ohne Übergang die Rechtecknischen ausgeschnitten sind, in einem scharfen Gegensatz. Konstruktion und Dekoration sind in einer Weise entflochten, wie es im Oeuvre Perciers nicht fremd ist. Ein römisches Feldzeichen, wie sie sich seitlich der rechteckigen Tribünen der Querseiten befinden, hat Percier für die Sitzungsräume der Commune générale des arts entworfen.³ Mit der Errichtung dieses Saales geschieht es zum ersten Mal, dass sich eine nationale Volksvertretung einen ihr entsprechenden Raum und Rahmen schafft.⁴ Architektur und Ausstattung orientieren sich kompromisslos an antiken Vorbildern. Die antiken Motive überlagern nicht mehr alte Gliederungs- oder Dekorations-

- 1 cf. F.Boyer. 1954. "La Tribune dite des Cinq-Cents au 18 Brumaire dans la salle de l'assemblée nationale à Versailles (1871).B.S.H.A.F.80 sq. insbes.85.
- 2 cf. Vitruv lib. V 2.2 über das Rathaus: "Praeterea praecingendi sunt parietes medii coronis ex intestino opere aut albario ad dimidiam partem altitudinis. Quae si non erunt, vox ibi disputantium elata in altitudinem intellectui non poterit esse audientibus." etc.
- 3 Procès-verbaux de la Commune Générale des arts. ed. H.Lapauze. P.1903. 24. Juli 1793.p.23.
- 4 cf. F.Boyer. Les salles d'assemblée sous la Révolution française et leurs répliques en Europe. B.S.H.A.F.1952. 88 sq.

systeme, sondern ersetzen sie. Das erklärt sich aus einem bewussten Bruch mit dem "ancien régime", so forderte der Davidschüler A.Caraffe ausdrücklich: "Les monuments publics chez un peuple libre ne doivent avoir aucune ressemblance avec les palais des despotes...".¹

Seine Beschreibung des Conventionssaales schliesst Victor Hugo mit den Worten: "La salle de la Convention offrait le plus complet spécimen de ce que les artistes ont appelé depuis "l'architecture messidor"; c'était massif et grêle ... La pruderie existe en architecture ... et l'on regardait partout autour de soi ces durs angles rectilignes, froids et tranchants comme l'acier; c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David."²

Sitzungssaal der Section Brutus 1794

Für eine andere Organisation der Revolution, die "Section Brutus", verändern Percier und Fontaine 1794 die Kirche Saint Joseph auf der Ecke rue Montmartre-rue Toubour in ein Versammlungslokal. Der Auftrag wurde von dem Musiker Sarette vermittelt. Die Art der Umgestaltung, die von den frühen Biographen gelobt wird, ist aus keinen Abbildungen mehr zu erschliessen, da der Saal schon 1806 in einen Markt verwandelt wird.³ Während die anderen Clubs und Sektionen

- 1 Procès-verbal de la première Séance du Jury des Arts ... 30.10.1793. Imp.nat.P.57-9.
- 2 V.Hugo. "1793" P.1874. 2.Teil. 3.Buch. 3.Kapitel.
- 3 B.N. Est. Topographie 2e arr. 7e quartier, die 1640 erbaute Kirche wurde 1790 aufgehoben, der Markt gegen 1830 in ein Kaufhaus umgebaut und 1882 abgebrochen. Die Sammlungen des Mus.Carnavalet enthalten ebenfalls keine Abbildungen. Die sehr unvollständig erhaltenen Papiere der Sektion Brutus berühren den Umbau nicht. - A.N.F 17* 24⁵ und Archives de la Seine 1 AZ 159², 2 AZ 259, 4 AZ 269 ter, 356, 689. Bibliothèque V. Cousin. Ms 102, Ms 118-119. B.N. Ms 2646 nouv. aq. fr.

in Provisorien untergebracht waren¹, umfasste der Umbau der Sektion Brutus einen Versammlungssaal, eine Wachstube, Räume für die Ausschüsse und Büros. Die Fassade der Kirche wurde einer Neugestaltung unterzogen. Ein "Comité d'exécution", dessen Mitglied Sarette war, überwachte diese Arbeiten.²

Über die Art der Umgestaltung hat man bei den fehlenden Zeichnungen nur den Satz Rochettes: "Ce fut là leur premier travail de construction, et il mérite d'être remarqué, même dans une carrière signalée par tant de beaux monuments, par l'adresse avec laquelle ils surent donner à une mesure à forme de pignon un aspect digne de l'Italie." Das kann darauf hinweisen, dass es sich hier um einen Umbau und eine Ausschmückung in Formen der italienischen Renaissance gehandelt hat.

An dieser Stelle soll eine Zeichnung Perciers erwähnt sein, die ebenfalls die Neugestaltung eines vorhandenen Raumes für eine revolutionäre Versammlung zum Thema hat.

228? Das Blatt befindet sich in einem Album im Fogg Museum.³

Der quadratische Raum, der sich an zwei Seiten in dreieckige Nebenräume öffnet, ist so umgebaut worden, dass die Dreiecksräume in halbrunde verwandelt sind, die in ihrer Mitte mit einer kleinen Rundbogennische versehen sind. Die eine Rundbogennische nimmt die Figur der Republik, mit Lanze, Richtscheit und phrygischer Mütze ausgestattet, ein. Auf dem Sockel stehen die Worte "Liberté Egalité."

1 Für die Section Fontaine-Grenelle Umbau der Jakobinerkirche: cf. A.N.F.¹³ 318-9.

2 "mia vita" und Rochette 1840. 257-8. Die 13. Sektion hiess von 1790-91 Fontaine & Montmorency, 91-93 Moliere et Fontaine, 94-95 Brutus. cf. A.Soboul. Les Papiers de Sections de Paris 1790 - An IV. P.1950.

3 Havard University Cambridge, Mass. Geschenk J.Goelet. no.1963.147. folio 10.

Ein grosser "Altar" davor zeigt auf seiner Fläche als Applike einen aus Füllhörnern gebildeten Kranz, der als Symbole eine phrygische Mütze, Waage und Richtscheit umschliesst. Der quadratische Mittelraum hat über einer durchgezogenen Sockelzone auf der einen Seite ein grosses quadratisches Fenster, das bis zur Decke reicht. Es wird von zwei Feldern eingeschlossen, die in der Mitte mit Figuren von Asia und Europa bemalt sind. Den verbleibenden Raum bis zur Ecke füllen Groteskenfelder mit Attributen der vier Elemente. Die gegenüberliegende Wand ist gleich gestaltet, und das Fenster hier von einem Spiegel ersetzt. In das quadratische Deckenfeld ist ein Achteck eingeschrieben, in dessen Mitte ein Medaillon sitzt. Das Medaillon weist ein Uranoshaupt auf und wird von einer sich in den Schwanz beissenden Schlange umzogen, die die Ewigkeit symbolisiert. Zwölf auf Kugeln balancierende Niken, die um das Medaillon angeordnet sind, und mit Guirlanden, die sie halten, untereinander verbunden sind, können wohl als die Stunden ausgelegt werden. Die durch das Achteck ausgesparten Ecken des Quadrats füllen vier Gespanne mit Diana und Apoll als Lenkern.

Die rückwärtige Rundbogennische zeigt eine weibliche, bekränzte Büste. Gefässe mit Pflanzen, die in vier Reihen übereinander vor deren Stele angeordnet sind, lassen die Vermutung aufkommen, dass es sich um eine Büste der "Natur" handeln kann. Die Decke der Nische ist in Form eines fächerförmigen Zeltes ausgemalt. In der Mitte ist eine Figur des Chronos zwischen Ruinen zu erkennen. Auf einem weiteren
229 Blatt des gleichen Albums¹ hat Percier als Detail diesen Deckenabschnitt mit den Farben in Aquarell gesondert ge-
230 zeichnet. Ein drittes Blatt² zeigt eine Variante des Deckendekors für den quadratischen Mittelraum. Das Achteck

-

1 folio 11a.

2 folio 9.

ist fortgefallen. Nun umzieht ein Fries von gegenständlichen Greifen und Palmetten das quadratische Feld. Das ehemals in das Achteck einbeschriebene Kreismotiv ist soweit verkleinert, dass die Gespanne, die sich vorher in den Ecken befanden, jetzt um es herum angeordnet werden können. Die Figuren waren schwarz vor einen farbigen Grund gesetzt und bezogen sich darin auf "etruskische" Vasen. Aber auch die Renaissance, - hier sei die Innenausstattung des Casino Pio genannt -, hatte in Wanddekorationen eine solche Farbgebung gekannt.

Ob dieser Auftrag in Zusammenhang mit dem Umbau der Kirche St. Joseph steht, ist nicht mehr nachzuweisen. Die Grösse des Raumes und die Einrichtung mit einem "Altar" weisen aber über einen Privatauftrag hinaus.

In den drei Zeichnungen ist über den Conventionssaal hinaus eines der wenigen Beispiele einer Raumausstattung erhalten, die sich als "revolutionär" ausweist.

Chambre des Députés 1795-7

Bei dem zweiten Parlamentssaal, den J.P.Gisors zusammen mit E.C.Lecomte leitet, soll es wieder zu einem erheblichen Anteil Perciers an den Entwürfen gekommen sein. Für den 1795-1797 errichteten Saal der Chambre des Députés im Palais-Bourbon berichtet Valéry¹: "Les deux amis furent choisis comme associés par les architectes Gisors et Lecomte. Ils peuvent réclamer la meilleure part de cette élégante construction qui, par le goût, le choix des matières, les bas-reliefs de marbre de la tribune et la mosaïque du pavé, sortait de la catégorie des monuments de bois et de toile peinte dressés jusque-là." In den Abrechnungen für die Arbeiten am Palais-Bourbon sind keine

1 1844. 429-30.

Hinweise auf Percier und Fontaine zu finden.¹ Die Nachricht Valerys wird aber durch einige Verbindungen des Percier'schen Oeuvres mit der Ausstattung des Palais-Bourbon nicht unwahrscheinlich gemacht.

- 231 Das Innere des Versammlungssaales gibt ein Percier zugeschriebenes Aquarell im Cabinet des Estampes der Bibliothèque nationale in Paris wieder.² Die komplementäre Polychromie des grünen rustizierten Sockels und der in Giallo antico stuckierten Wandflächen ist im Percier'schen Werk stets zu finden. Die Auseinandersetzung mit miteinander kontrastierenden Materialien in der Ausstattung, wie sie sich in den Kupferbändern, welche die Quader des Sockels markieren, dem Bodenmosaik und den weissen Marmorreliefs auf rotem Marmorgrund zeigt, ist, wie schon Valery andeutet, Percier weitgehend eigentümlich.
- 233 Das Relief der noch heute aufgestellten Rednertribüne zeigt seitlich eines mit einer Minervaherme gekrönten Janusaltars zwei Feldzeichen; links eine sitzende weibliche Figur mit einer Schreibtafel, die als "Republik" bezeichnet werden muss, und rechts eine Nike, die eine Tuba als Fama erkennen lässt. Die Ausführung war Lemot und Michallon anvertraut.³ In der Auffassung ähnliche Allegorien, die als

1 F.Boyer. Le Conseil des Cinq-Cents au Palais-Bourbon. B.S.H.A.F.1935. 59 sq. -.Six statues de Législateurs antiques pour le Palais-Bourbon sous le Directoire. B.S.H.A.F.1958. 68 sq.

2 Va 272 c. don 6874. Zustand während der Restauration.

3 Die "Republik" wird der Schreibtafel wegen häufig als "Historia" identifiziert. Zeitgenössische Bezeichnung in Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts. ed. M.Bonnaire. au IV - 1810. 1937-43. 3 t. t.1.119-17.4.1798. Dort auch die Nachricht vom roten Marmorgrund, der heute durch Mahagoniholz ersetzt ist. Ursprünglich wies der Janusaltar eine Figur der Freiheit auf, die unter der Restauration durch eine Urne ersetzt wurde, um dann einer Minerva Platz zu machen.

weisse Marmorreliefs auf einem dunklen geäderten Farbmarmor montiert vorzustellen sind, hat Percier während
234 des Empire entworfen.¹

Wieder ist es G.Jacob, der das in seinen Rechnungen beschriebene Mobiliar liefert.² Die Mahagonistühle hatten eine durchbrochene Rückenlehne mit einer Palmette als Mittelmotiv sowie Kupferintarsien "des ornements étrusques" und ruhten auf Hirschläufen. Sie wurden von Tabourets komplettiert, deren x-förmige Beine oben in Gänseköpfen endigten. Ein Motiv, das an einer Athénienne als ein Entwurf Perciers nachzuweisen ist.³ Das ungleich allgemeinere
235-7 Motiv des Hirschlaufs als Möbelfuss taucht bei Percier an einer weiteren Athénienne auf.⁴

Dass Percier und Fontaine in der Beschreibung des Palais-Bourbon im "Journal des Monuments de Paris" ihre Beteiligung nicht erwähnen, kann nicht als Beweis gegen eine Mitarbeit gewertet werden, da sie auch bei Monumenten, die unzweifelhaft von ihnen stammen, wie dem Tuilerientheater oder dem Arc de Triomphe de Carroussel ihre Autorschaft verschweigen.⁵ Fontaines heftige Kritik des widersprüchlichen Verhältnisses der Seinefassade zu dem dahinterliegenden Bau schliesst aber wohl Mitautorschaft an der Fassade aus.

1 Louvre Cab.dess.no.32394 und 32395. Cat.Exp.Dessins français de 1750 à 1825. Le néo-classicisme. 5o. exp. Louvre. Paris 1972. no.77.abb.16.

2 publ. Boyer 1935. 76.

3 "Recueil" ... Maison du Citoyen D.(umanoir) fig.6 von 1799. Für die Gesamtform cf. fig.39 no.3 und 4."Tabouret en X exécuté à Paris et placé à St.C.-(loud)."Die Lieferungen nach St.Cloud wurden von Jacob-Desmalter durchgeführt. Originale dazu stehen in Malmaison.

4 "Recueil" ... fig.33. "Trepied Vases et Frise exécutés à Paris chez Mr.M...", der Entwurf ist ausdrücklich auf einen Fund in Herculaneum bezogen. cf. D.Ledoux-Lebard. Les Ébénistes parisiens (1795-1870) P.1965. fig.CXX. Stühle von J.B.Sené.

5 Fontaine. Journal des Monuments de Paris, envoyé par Fontaine à l'Empereur de Russie ... und Complément ... ed. A.Vueflart. Paris 1892 und 1912. t.1. 44.

EXKURS P.F.L.FONTAINE

Bevor man sich der folgenden Periode zuwendet, gilt es das Verhältnis, das zwischen Percier und Fontaine besteht, und sich seit Anfang 1793 zur festen Arbeitsgemeinschaft entwickelt hat, weiter zu klären. Dazu soll der Studienaufenthalt Fontaines im Rom rekapituliert werden, der die Anfänge einer Zusammenarbeit zwischen den beiden so verschiedenen Architekten bedeutet.

Die römischen Arbeiten 1787

Von Fontaines Reise im Oktober 1785 nach Rom, die Morel d'Arleux 1934 ausführlich beschrieben hat, gibt es keine Zeichnungen, die seine Rezeption von Architekturstilen erkennbar machen könnten. Wie sein "Monument sépulcral" zeigte, gehörte er zu einer Gruppe von Architekten und Architekturschülern, denen es nicht darum ging, ihre Vorstellungen an Vorbildern der Architekturgeschichte zu bilden, sondern die kompromisslos wenige Grundformen dazu gebrauchten, um Architektur zu einem Ausdrucksträger zu machen. Er tritt diese Reise, da er nur einen zweiten Preis erhielt, auf eigene Kosten an, erhält jedoch auf Verwendung des Ministers Breteuil und seines Lehrers Heurtier bei d'Angiviller am 1. November 1786 doch eine Pensionärsstelle.¹

1 Corr. des Dir. t.15 no.8659. 8661. 8667. 8741. 8744. 8747. 8748. 8449. 8759. 8753. Heurtier gibt an, dass durch seine Gegenstimme Fontaine um den ersten Preis gekommen ist.

Fontaine beginnt 1787 eine umfangreiche Arbeit. Er hat sich selbst die Aufgabe ausgesucht, in zwei Zeichnungen das Rom der Kaiserzeit und das der Gegenwart vom Monte-Mario aus darzustellen. Ein Monsieur de Nainville, der sich seiner annahm und ihn in Perspektive, Italienisch und Latein unterrichtete, hilft ihm durch Hinweise dabei. Die beiden grossen Aquarellblätter befinden sich in einer

238 Pariser Privatsammlung.¹ Sie zeigen im Mittelfeld jeweils die erwähnten Veduten und auf den Ecken und in der Mitte des oberen und unteren Randes Tondi, zwischen denen sich Rechteckfelder befinden, die mit weiteren Veduten von

239-40 einzelnen Monumenten gefüllt sind.² In der Rekonstruktion der antiken Gebäude ist Fontaine sehr eigenständig und gibt ihnen ein anderes Aussehen, als es die bisherigen

242 Rekonstruktionen getan haben.³

Fontaines Auffassung zeigt geometrische Grundkörper, nackte, ungegliederte Wände und Kolonnaden. Er schliesst damit an die Architekturprojekte der sogenannten Revolutionsarchitektur an.

1 coll.M.

2 Das sind im Uhrzeigersinne beginnend mit dem oberen linken Tondo für das alte Rom: Septimius Severusbogen - Diocletiansthermen - röm. Wappen - Porta naevia - Antoniusssäule - Pantheon - Aelische Brücke u. Hadriansmausoleum - Inschrift: "Rome sous les Empereurs" - Circus Maximus + Kaiserpalast - Faustinatempel - Trajansssäule. Die Figurenszene im Bildvordergrund ist von Davids "Belisar" von 1781 übernommen. Für das neue Rom: Kapitol - Pius VI und Wappen - S. Peter - Obelisk Monte Cavallo - S. Giovanni Lateran - Inschrift: "Rome sous le Pontificat de Pie VI" - Fontana di Trevi - Obelisk S. Maria Maggiore.

3 cf. Desgodetz 1682, J.Barbault. Les plus beaux monuments de Rome ancienne. P.1761 (im Zusammenhang mit J.Barbault. Le plus beaux Edifices de la Rome moderne. P.1763.) G.B.Piranesi. Il campo Marzio dell'antica Roma. R.1762.

Die Zeichnungen wurden am 25. August 1787, am Tage des hl. Ludwig in Rom ausgestellt, wo sie Goethe bemerkt: "Die französische Akademie hat ihre Arbeiten ausgestellt; es sind interessante Sachen darunter ... Ein Architekt hat eine gar artige Idee ausgeführt; er hat das jetzige Rom von einer Seite gezeichnet, wo es sich mit allen seinen Theilen gut ausnimmt. Dann hat er auf einem anderen Blatt das alte Rom vorgestellt, als wenn man es aus demselben Standpunkt sähe. Die Orte, wo die alten Monumente gestanden, weiss man, ihre Form auch meistens, von vielen stehen noch die Ruinen. Nun hat er alles Neue weggethan, und das Alte wiederhergestellt, wie es etwa zu Zeiten Diocletians ausgesehen haben mag, und mit ebensoviel Geschmack als Studium, und allerliebste gefärbt. Was ich thun kann, thue ich, und häufe so viel von all diesen Begriffen und Talenten auf mich, als ich schleppen kann, und bringe auf diese Weise doch das Reellste mit."¹

Im selben Jahr wird von Fontaine ein "Monument dédié à la Sainte-Trinité" nach Paris geschickt.² In "mia vita" erklärt Fontaine diese Rekonstruktion genauer: "J'avais en 1788 (sic!) envoyé pour mon contingent de l'année le projet d'un petit convent d'ermites avec une chapelle sous l'invocation de la Trinité; ce projet fait d'après le couvent de l'église de l'Ariccia sur la route de Fiamiccino (Fiumicino) pres de Rome était très médiocre; personne lorsque je l'exposai n'y fit attention: envoyé ensuite

1 Ital. Reise, Rom 28.8.1787. Im September werden die Blätter an d'Angiviller geschickt, der sie an Heurtier geben soll. Corr. des Dir. t.15. 176 no.8847 - 28.8.1787 nach A.N.O¹ 1943. 1791. Sie werden unter der no.436 zusammen mit 3 nicht benannten Zeichnungen Fontaines auf dem Salon in Paris ausgestellt und bekommen einen prix extraordinaire von 3000 frs. coll. D. t.17 no.434. Ouvrages ... Exposés au Louvre ... au mois de Septembre 1791. Nach Heurtiers Tod 1822 gehen sie wieder an Fontaine zurück und kommen dann an dessen Erben.

2 Corr. des Dir. t.15. 174 no.8845. Nach A.N.O¹ 1943 - 19.9.1787.

à Paris je ne sais ce qu'il est devenu." Das gilt für die Originalzeichnung noch heute, aber dieser Passus Fontaines erlaubt es, einen von den Rissen der "Calques Percier" zu identifizieren, der die Beischrift trägt "Eglise et Palais de la Riccia près Rome. restauration. 1785" und mit Sicherheit Fontaine zuzuordnen ist.¹

243

Auf einer Terrasse liegt eine Rundkirche mit einem Portikus und rechteckigen Sakristeianbau in der Ostachse. Die Kirche wird von zwei Konventsgebäuden flankiert, denen Loggien zum gegenüberliegenden Hauptbau vorgestellt sind. Der "Palais" ist durch zwei breitgelagerte Seitenflügel gekennzeichnet. Dieser Plan lässt ein Interesse an der weitgehenden Symmetriesierung des Komplexes und eine auf dem Quadrat basierende einfache Proportionierung des Grundrisses erkennen.

244

Es handelt sich dabei um eine Überarbeitung der Anlage der Kirche von Ariccia Berninis, so wie sie Percier an anderer Stelle wiedergegeben hat.² Die Korrektur im Sinne des Neoklassizismus entflieht die Formverschleifungen und stellt ihre Regelmässigkeit her; was die Erfindung der Motive und ihre Disposition angeht, bleibt Fontaine völlig von Bernini abhängig.

Die römischen Zeichnungen

Der Aufgabe einer "Restauration" entging Fontaine. Nachdem Percier den Septimius Severusbogen aufgeben musste, liess auch er von dessen Aufnahme ab. Da er seine Pensionärs-

-

1 M.A.D.: CG F 38, nicht paginiert.

2 B.I. Ms 1009. 105.

stelle früher angetreten hatte als Percier und ihm zu wenig Zeit für eine "Restauration" vor dem Ablauf seines Stipendiums blieb, sah die Akademie davon ab, ihm eine solche aufzutragen.¹ Im Juli 1789 unternimmt er eine 15-tägige Reise nach Neapel als Begleitung des Comte de Dillon und dessen Verwandtschaft.² Neapel schlägt sich nur in wenigen flüchtigen Veduten nieder, die sich verstreut in einem "Album de Dessins, Croquis, Aquarelles par P.F.L.Fontaine" einer Pariser Privatsammlung befinden.³ Eine Reminiszenz dieses Besuches ist das Aquarell, das einen kleinen römischen Tempel auf dem Posilipo darstellt. Er nimmt dabei das Genre seiner Romrekonstruktion wieder auf und belebt es mit der Darstellung eines Opferfestes.⁴

In dem genannten "Album ..." kann man Fontaines völlig anders geartetes Interesse an der Vielfalt, die Rom bot, erkennen. Ausser der Tatsache, dass man heute nur noch wenige Zeichnungen nachweisen kann, ist festzustellen, dass Risse mit Massgaben völlig fehlen und Zeichnungen, die ein allein architektonisches Objekt darstellen, kaum zu finden sind. Es überwiegen Veduten, die Bauwerken einen malerischen Aspekt abzugewinnen wissen. Seine Zeichnungen sind stets weniger detailliert, und er begnügt sich mit der summarischen Wiedergabe der Details. Seine Beschäftigung mit Ornamentformen ist gegenüber der Perciers nicht erheblich. In der Weiterverfolgung von Vorstellungen, die er sich am Beispiel der Revolutionsarchitektur bildete, misst er der durch ihre Quadertechnik strukturierten

-

1 Corr. des Dir. t.15. 258 no.8921. 261 no.8924. 266 no.8927 nach A.N. O¹ 1943.

2 Corr. des Dir. t.15. 338 no.9004. 341 no.9007.

3 coll.D. pp.2c, d, 5a, b, 36d, 38c, 41a, c, f, 43a, b.

4 coll.A.

245-8

Wand einen fast selbständigen ästhetischen Wert bei, wie sich an mehreren Skizzen belegen lässt.¹ In einem Sammelband, der sich im selben Besitz befindet, dem "Album des Croquis et dessins de Fontaine No.4", befinden sich 50 Zeichnungen nach Antiken in den römischen Museen.²

Die Aufnahme der Aquädukte 1789

Nach seiner Rückkehr aus Neapel unterstützt Fontaine im Oktober 1789 Bonnard bei der "Restauration" der römischen Aquädukte und Abwasserkanäle.³ Das ausdrücklich für Bonnard bestimmte Programm war schon am 12.1.1789 von Pâris, Le Roy und Moreau aufgesetzt worden.⁴ Bonnard und Fontaine untersuchen als ersten Aquädukt den von Braciano, dann die von Albano und Frascati. Piranesi muss für eine gründliche Aufnahme der römischen Aquädukte als Anreger gelten. Er veröffentlichte 1761 "Le rovine de Castello dell'Acqua Guilia" und 1764 "Descrizione e disegno dell'emissario del Lago Albano."

Nach der Darstellung Fontaines in "mia vita" schlägt er Percier vor, die Zeichnungen für die Trajanssäule schneller abzuschliessen und in einem kleineren Maßstab zu bringen, um sich an der Arbeit über die Wasserleitungen zu beteiligen, die er, Fontaine, begonnen habe. Percier lehnt ab, weil er sich Pâris verpflichtet fühlt und schlägt Fontaine als Helfer Bonnard vor. Diese Version steht im Widerspruch

1 zum Beispiel pp.24. 29. cf. "Palais" 1785 fig.31.

2 Ein Band no.3 enthält 81 Zeichnungen nach Gemälden und Statuen des Louvre. Der Band no.2 scheint verloren.

3 Corr. des Dir. t.15. 360. no. 9023. 400-401. no.9064. 403. no.9065 nach A.N. 0¹ 1943.

4 A.A.B.-A. carton B 19.6. Die Kommission war am 24.8.1788 benannt worden.

zu dem Briefwechsel, dem Programm und den Protokollen der Akademie. Als bei einer Exkursion zu den Quellen der Acqua paolina im Oktober 1789 sich ein Schuss aus einer mitgeführten Flinte löst, bekommen Fontaine und Bonnard vor Schreck Nervenfieber und geben das ganze Unternehmen auf.

Arbeiten in Frankreich 1790-2

Am 9. April 1790 bricht Fontaine, von seinem Vater, den die Revolution ruiniert hat, aufgefordert, zusammen mit Dufour von Rom nach Paris auf.¹ Zwei bisher unbekannte Skizzenbücher im Musée des arts décoratifs enthalten die Zeichnungen, die Fontaine auf dieser Reise in Florenz, Fiesole, Siena und Bologna angefertigt hat. Es sind Faustskizzen, die ohne Detailgenauigkeit Gebäude, Brunnen und Denkmale in ihren Grundzügen wiedergeben. Am ausgearbeitesten sind einige Landschafts- und Architekturveduten, die mit Farbnotizen versehen sind und darin Aquarelle vorbereiten.² In Solothurn soll er von dem emigrierten Minister de Breteuil 30.000 frs. eintreiben, die noch für die Arbeiten seines Vaters in Dangu ausstehen. De Breteuil hält ihn hin und lässt ihn eine "ferme rustique" entwerfen, die schon im kommenden Jahr nach Überwindung der Revolution in Dangu gebaut werden soll. Am 15.8.1790 trifft er in Brienne seinen Vater und seinen Onkel Jean-Louis Fontaine, der als Architekt gerade das Schloss dort fertiggestellt hat.³

-

1 Die Reise ausführlich bei Morel d'Arleux 1934.

2 M.A.D.: PF 7.

3 cf. E. de Ganay. Les châteaux de France. P.1949. 175 und A.N. 4 AP Carton 181. "Papiers cardinal de Brienne." Constructions à Brienne.

Im Winter 1791 erhält Fontaine 5000 frs. in Assignaten vom Kardinal Loménie de Brienne und Erzbischof von Sens als eine Anzahlung. Der Kardinal will aus dem Erzbischofspalast ausziehen und hat die aufgehobenen Konventsgebäude und Gärten der Abtei Saint-Pierre-le-Vif vor den Toren von Sens gekauft, um sie als Sommersitz auszubauen. Fontaine berichtet in "mia vita": "Je fus chargé de faire tout cela une habitation de campagne convenable et commode, ... ce que je fis n'offrait rien de bien remarquable; je tirai parti des choses existantes en démolissant cependant l'église, le cloître, avec une aile des bâtiments qui tombaient en ruines. Je rendis la partie de bâtiments conservées aussi commode que possible; enfin je parvins à faire d'un mauvais couvent une demeure agréable et fort simple.: Passant à Sens en 1840 j'ai voulu revoir la maison et les jardins de St. Pierre le Vif; je n'ai pu rien trouver de l'habitation que j'avais aménagée pour le Cardinal en 1791. Elle avait été vendue;" Ausser der restaurierten Kirche von Saint-Pierre-le-Vif, auf deren Schwelle ein Gedenkstein für den Kardinal Loménie de Brienne, der 1793 starb, eingelassen ist, sind heute keine Gebäudereste mehr zu finden.

In Paris wird Fontaine von verschiedenen Architekten als Zeichner engagiert. Namentlich nennt Fontaine Ledoux, der ihn für die Publikation der Barrieren von Paris beschäftigt. In einer Pariser Privatsammlung ist ein Aquarell Fontaines nachzuweisen, das den "Palais episcopal de Sisteron" darstellt und identisch ist mit dem Stich N.F.J.Masquelins in der "L'architecture ..." Ledoux's.¹ Danach zu schliessen ist es wahrscheinlich, dass Fontaine für die Landschaftsstaffage der Entwürfe Ledoux's Zeichnungen geliefert hat. Sein Name wird allerdings in der "L'architecture ..." nicht genannt.²

1 Paris 1804. t.2. 193.

2 J.Langner. Ledoux' Redaktion der eigenen Werke für die Veröffentlichung. Zschrift.f.Kunstg.XXIII No.2-1960. 139. und W.Hermann: The problem of Chronologie in C.-N. Ledoux's engraved work. Art Bull.XLII. Sept.1960. 196.

Die von Langner erwähnten 28 Kreide-Tusche-Zeichnungen stehen mit den vorbereitenden Zeichnungen in keinem Zusammenhang, sondern es handelt sich dabei um Zeichnungen nach den Barrieren in Paris. Ohne weitere Blätter Fontaines ist es schwierig, ihm andere Vorbereitungen für die Publikation Ledoux's zuzuweisen. Die Nachricht, dass er für die Barrieren gezeichnet hat, steht im Widerspruch zu dem Aquarell mit dem Bischofspalast. Es kann sich hier aber um einen der Irrtümer handeln, die sich in "mia vita" oft finden. Weiträumige Landschafts- und Figurenstaffagen, wie sie Fontaine ja auch für die beiden Romaquarelle und die Posiliposzene anwandte, finden sich in der "L'architecture ..." oft, aber eben nicht bei den Blättern mit den Barrieren, welche im reinen Aufriss nur von ein paar Bäumen eingefasst werden. Gerade bei den perspektivischen und tief in eine Landschaft führenden Veduten ist es auffällig, dass sie in keiner Weise mit den tatsächlichen topographischen Gegebenheiten übereinstimmen, sondern wie bei den Ansichten der Saline von Chaux reine Phantasie sind. So bleibt es zu vermuten, dass eine Reihe von Blättern der "L'architecture ...", die mit der Ansicht des Bischofspalastes von Sisteron in engem stilistischen Bezug stehen, von Fontaine für die verschiedenen Stecher vorbereitet worden sind.¹

252

1 L'architecture ... t.1 fig.15. Vue perspective de la Ville de Chaux. 33. Porte de la Saline de Chaux. 72. V.p. de l'Eglise de Chaux. 79. V.p. du Marché. 89. V.p. de la Cénobie. 99. Plan du Cimentière de la Ville de Chaux. 110. V.p. d'un retour de chasse. 25. V.p. de la Forge. t.2 fig.165. V.p. de l'entrée de la Maison de Madame de Thelusson. 195. Elévation de la Maison de Mr. Witt. 258. Château de Equière.

Die Englandreise 1792

Am 8. September 1792 bricht Fontaine zusammen mit Bonnard und Bernier, um den schwierigen Zuständen in Frankreich zu entgehen, nach London auf.¹ Fontaine arbeitet als Broterwerb in London für verschiedene Auftraggeber als Designer für Bordürenentwürfe im "goût étrusque" und aquarelliert Italienveduten für Fächer und Tabaksdosen. Für einen Bauunternehmer liefert er Entwürfe von Innendekorationen für einige neuerrichtete Wohnhäuser. Anfang 1793 kehrt er nach Paris zurück. Es wäre falsch zu meinen, Fontaine habe sich damals mit englischer Architektur oder dem hochentwickelten Dekorationsstil etwa des späten Robert Adam, Dance, oder Soane beschäftigt und sich Kenntnisse darüber erworben. Es finden sich in "mia vita" ausführliche Berichte und Anekdoten der verschiedensten Lebensumstände, aber nicht ein Wort über englische Architektur oder Kunst. Eine Ableitung des "Empire" aufgrund von Studien Fontaines in England nach R. Adam, wie sie in dem Artikel "Fontaine" von Vollmer im Thieme-Becker vorgeschlagen und sehr häufig wiederholt wird, ist nicht zu belegen.

Die Zusammenarbeit zwischen Fontaine und Percier

Mit dem Anfang 1793 beginnt die regelmässige Zusammenarbeit zwischen Fontaine und Percier, die zusammen in der rue Montmartre 219 Atelier und Wohnung genommen haben. Zwar schreibt Fontaine von der römischen Zeit "... nous fîmes Percier et moi, sans bruit, sans éclat un pacte d'amitié fondé sur l'estime et la confiance. Nous concertâmes en-

1 Dieses Abenteuer ist ausführlich bei Biver, 1964, nach "mia vita" referiert.

semble un plan d'études ..."¹, aber seit Fontaine im April 1790 von Rom fortgegangen war, hatten sie an nichts gemeinsam gearbeitet.

Dem ging in Rom eine Affäre voraus, die Fontaine selbst geschildert hat und die Lemonnier heranzog, um die Beziehungen zwischen Percier und Fontaine erkennbar zu machen.² Nach einem Missverständnis um geliehene oder geschenkte Bücher warnt A. Hubert, ein Architekturschüler, Percier vor Fontaine, der ein Ideendieb und ambitionierter Egoist sei. Lemonnier glaubt nicht an ein wirkliches künstlerisches und persönliches Verständnis zwischen den beiden Architekten, sondern sieht darin ein auf gegenseitigen Nutzen basierendes Arbeitsverhältnis. Percier hätte demnach das persönliche Geschick Fontaines gegenüber den Auftraggebern und in der Gesellschaft dazu benützt, um in Ruhe seine Projekte auszuarbeiten und die Zeichnungen dazu zu fertigen. Gleichzeitig vermied es Percier dadurch, bei den stets wechselnden Verhältnissen sich politisch zu exponieren.

Diese Annahme Lemonniers hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, denn wie aus den selbständigen Entwürfen der frühen Zeit zu erkennen ist, waren Percier und Fontaine künstlerisch völlig verschieden geartete Naturelle. Sie pflegten verschiedene Stile, die nicht unmittelbar miteinander zu vereinbaren sind, wenn auch Fontaines "Revolutionsarchitektur" die Basis ist, gegen die und auf welcher Percier seinen historisierenden Stil aufbaut. Darüber hinaus hat die sehr verschiedene erste Ausbildung Perciers als Zeichner nach gegebenen Vorlagen und Fontaines als Bauführer weitreichende Konsequenzen gehabt. Diese Erwägungen werden von einer bisher nicht publizierten Passage aus "mia vita" bestätigt: "Percier dont le goût et l'humeur, je ne puis dire les talents, s'accordaient mal avec les tracas et l'importunité des affaires me laissait le

1 "mia vita".

2 "mia vita" und Lemonnier 1932.

soin de les diriger toutes en ce qui concernaient l'exécution des choses. Je faisais la correspondance ainsi que la comptabilité, et il s'occupait presque exclusivement des études et de la composition des ouvrages de cabinet." Nach Perciers Entlassung als Architekt des Louvre und der Tuileries am 29.12.1804, weil er von Napoleon ausser bei seiner Einstellung nicht mehr gesehen worden war, wird diese Aufgabentrennung noch verschärft. Percier hat mit seinen Ideen und Entwürfen offiziell nichts mehr zu tun. Fontaine gegenüber erklärt er: "... puisque cela (die Entlassung) me débarrassa désormais des exigences et des responsabilités qui me déplaisent. D'ailleurs je ne serai plus moins à toi; nous travaillerons toujours en communauté comme par le passé, ... enfin rien ne sera changé ...".¹ Es sind also nicht nur die Zufälle der Erhaltung, dass die Entwürfe und Zeichnungen Perciers die Fontaines zahlenmässig und an Bedeutung so stark übertreffen. Als der geistige Urheber kann in nahezu allen Fällen Percier gelten, ohne dass man mit einem gravierenden Einfluss von Fontaine rechnen muss.

1 "mia vita".

Die Bühnenentwürfe 1792-1801

Die erste gemeinsame Anstellung erhalten Percier und Fontaine im Januar 1793. Und zwar ging an Percier 1792 ein Angebot, als Bühnenbildner der Oper am Boulevard Saint-Martin zu arbeiten. Die Stelle hatte bis dahin Pâris inne, der Percier als seinen Nachfolger empfiehlt und nach Besançon geht.¹ Der Direktor, ebenfalls ein Architekt, nämlich Cellerier, stimmt zu und bis in den November arbeitet dort Percier zusammen mit L.P.Baltard, als dieser sich als Ingenieur zur Nordarmee meldet, schreibt Percier im Dezember an Fontaine, der sich in London befindet, ihm beizustehen.²

Von 1793 bis 1796 gehören Percier und Fontaine dem Comité central des arts an, das die Verwaltung der Oper nach dem Ausscheiden Celleriers als Direktor übernimmt.

Als Gelegenheitsauftrag hatten sich beide schon im Januar 1792 mit Erfolg als Bühnenbildner versucht. Der Auftrag war von A.V.Arnault gekommen, der für das Théâtre français im Odeon ein Drama "Lucrèce" geschrieben hatte. Ein Schüler Perciers, de Salverte, hatte Arnault auf seinen Lehrer aufmerksam gemacht. Fontaine schreibt über die Intention Arnaults: "Il cherchait à donner à sa pièce, en accessoires, tout l'éclat possible. En conséquence voulant que la ville, les champs, et les habitations primitives de la Rome ancienne, sous les Tarquins, fussent représentés avec la vérité et l'accent antique qu'il avait mis, disait-il, dans la bouche de chacun de ses personnages."³ Percier lehmt diese ihm ungewohnte Aufgabe zuerst ab,

-

1 Pâris als Bühnenbildner cf. A.Gruber, 1973. 224. Cap. Les décors de théâtre.

2 Nach "mia vita". Über die Beteiligung Baltards gab mir Mme.de Puylaroque, die eine Arbeit über Baltard vorbereitet, die folgenden Auskünfte: Juni 1793 Brief an Carnot mit Bitte um Übernahme in das Heer, 1.Juli 1793 im Heer, 11.Juni 1794 Brief an Fontaine mit Erinnerung an ausstehende Zahlungen für seine Arbeit an der Oper.

3 "mia vita".

doch als Fontaine seine Hilfe zusichert, nimmt er dann doch an. Für die fünf Akte entstanden die folgenden Bühnenbilder: "Le camp de Tarquin devant Ardée", "le vestibule du palais de Collatin", "l'appartement de Lucrece" und "un vestibule".¹

Das Stück, dessen Erstaufführung am 4.5.1792 stattfand, hatte keinen Erfolg und wurde nach wenigen Aufführungen abgesetzt, die Bühnenbilder jedoch allgemein bemerkt und in der Presse gelobt.²

Nach Duportal 1931 soll die Entwurfszeichnung für das "appartement de Lucrece" sich in einer Pariser Privatsammlung befinden und sehr stark an die "Horatier" Davids erinnern. Es ist sehr viel wahrscheinlicher, dass damit das Bühnenbild des 5. Aktes gemeint ist, das ein Vestibül darstellt, in dem der Schwur stattfindet, mit dem Brutus seine Freunde gegen den Tyrannen vereint. Auch in der Bibliothèque de l'Opéra in Paris befindet sich eine Skizze, welche man Fontaine zuschreiben kann, die dem Architekturhintergrund des "Schwurs der Horatier" weitgehend entspricht. Im Gegensatz zum Bild Davids ist die Architektur um halbrunde Nischen, die in die Wände eingelassen sind, und um Tondi über den Arkaden bereichert. Die unkannelierten dorischen Säulen sind durch die historisch korrektere toskanische Ordnung ersetzt.

Das Bühnenbild der "Lucrece" befindet sich in Abhängigkeit zu dem "Schwur der Horatier" von 1784, aber es ist auch so, wie R.Rosenblum belegte, dass das Bild Davids in Beziehung zu Lukretiaaufführungen steht und es sich dabei um eine verkappte Lukretiadarstellung handelt.³

1 Lucrece. tragédie en cinq actes en vers. P.1792.

2 Année théâtrale an IX. 88:7 Aufführungen.

3 R.Rosenblum. A Source für David's Horatii. Burl.Mag.5. 1970. 269-73.

Die Bemühungen um historisch richtige Bühnenbilder und Kostüme gingen von David aus, schon 1786 wurden "Les Horaces" mit einem Bühnenbild nach den Horatiern ausgestattet. Das am 18.11.1790 aufgeführte Schauspiel "Brutus" Voltaires wurde nach dem "Brutus" Davids gestaltet, und Talma spielte in einem antiken Kostüm, das David entworfen hatte.¹ Auch Bühnenbilder entwarf David selbst, so für die Oper M.J.Cheniers "Cajus Gracchus", die am 9.2.1792 im Théâtre de la Republique aufgeführt wurde.² Die Darstellung, die Arnault von diesem Auftrag für die Bühnenbilder gibt, weicht von der Fontaines erheblich ab.³ Auf Veranlassung Arnaults beschliesst die Leitung der Comédie française, die alten Requisiten auszurangieren "et qu'on consulterait ... les architectes et les peintres les plus connus par la pureté de leur goût et par l'étendue de leur érudition." Es ist David, der Arnault anbietet, die Dekorationen für "Lucrèce" zu entwerfen, um eine möglichst getreue Antikenwiedergabe durchzusetzen. Bereits 1791 hatte David Arnault für sein Stück "Marius à Minturne" eine Skizze nach dem Bilde Drouais gegeben. Da jedoch Arnault bei einer Besprechung eine "fleur de lys" Weste trägt, nimmt David seine Zusage zurück. A. Paris, der konsultiert wird, empfiehlt Percier und Fontaine. Diese fertigen in sechs Wochen mit einem "menuisier" Protin und "sculpteur" Alexandre die Kulissen im Pantheon an. Von Alexandre schreibt Arnault: "C'etait un véritable artiste. Par lui nos ameublements, modelés sur ceux du théâtre, ont été amenés à cette simplicité de forme qu'il avait empruntée à l'antique et que Jacob leur conserva tout en les ornant, mais que les successeurs altèrent, en s'efforçant

- 1 D.L.Dowd. Art & Theatre during the French Revolution. The Role of Louis David. Art quarterly. 1960. 3 sq.
- 2 Etienne & Martaineville. Histoire du théâtre français depuis le commencement. D. an X. S.E.Monnel. Mémoires d'un prêtre régicide. P.1829. t.1. 254. A.V.Arnault. Souvenirs d'un sexagenaire. P.1833. t.1. cap.3. 264-78. Delecluze. 1855. 220-223. J.David 1880. 395.
- 3 Arnault 1833. 277 sq.

de les porter à un plus haut degré de perfection." Der Verdacht liegt nahe, dass der sonst nirgends nachweisbare "Alexandre" mit Alexandre Regnier identisch ist. Arnault erwähnt besonders das "camp de Tarquin" und einen Baldachin für eine Marsfigur.¹ Der Maler Vincent, der die Kostüme entwarf, lobt und charakterisiert die Bühnenbilder für "Lucrèce" in der folgenden Weise: "Je ne me livre pas au plaisir de parler de la pureté de simplicité et du grand qui caractérisé les décorations; ... ils étaient sans doute, ainsi que moi, animé par le désir de remplir d'une société qui met toute sa gloire à purifier la scène et à rendre toute sa dignité ..."²

256

Von den über fünfzig Bühnenentwürfen aus der Zeit der offiziellen Anstellung Perciers und Fontaines von 1793 bis 1799 an der Oper haben sich einige in der Bibliothèque de l'Opéra und Privatsammlungen erhalten.³ Duportal 1931 erwähnt ohne weitere Hinweise eine Zeichnung für die Aufführung eines "Fabius".⁴ Von der Aufführung der Oper "La reunion du 10 Août ou l'inauguration de la République française", die am 5. April 1794 stattfand, sind einige der Bühnenbilder in Skizzen Fontaines überliefert, die die Ausstattung für den ersten Akt "Fontaine de la Régénération", den zweiten "Arc de triomphe avec défilé des laboureurs", sowie den vierten "Les Invalides" darstellen.⁵ Vier aquarellierte Federzeichnungen fanden sich

1 Arnault 1833. 277.

2 Brief vom 6.5.1792 als Zeitungsausschnitt. coll. D. t.56 no.1706.

3 Die Premieren und Neuinszenierungen dieser Zeit sind zu erschliessen aus: Ms Journal. Théâtre de l'Opéra. t.7. 1791-1810. Bibl.de l'Opéra. cf. Th.Lajarte. Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique. t.2. 1878 ed. 1969 - allerdings unvollständig.

4 9.8.1793 Opéra. Le Froid de Méraux/Barouillel.

5 III. Autel de la Patrie & Statue de Liberté. V. Champs de Mars. Die erhaltenen Zeichnungen sind in Pariser Privatsammlungen. coll. A u.D.

im Musée des arts décoratifs und zeigen den ersten, dritten,
255 vierten und fünften Akt.¹ Diese nicht signierten aber sicher
257-9 zuschreibbaren kleinen Aquarelle stellen, wie die Gruppierungen
der Figuren erkennen lassen, die Bühnenbilder während
einer Aufführung dar und sind wohl als eine Erinnerung an
diese Inszenierung gemeint. Diese Oper mit dem Untertitel
"par le peuple, pour le peuple" erreichte etwa 60 Auf-
führungen und war bei weitem das erfolgreichste Theater-
stück während der Revolution. Der Text stammte von Bouquier
und Molinos, die Musik von Lorta. Insgesamt, und das gilt
auch für die Bühnenbilder, war die Oper eine getreue
Wiederholung des Festes des 10. August vom Vorjahr, das
L.David in Szene gesetzt hatte.² David hatte den Inhalt
dieser Feier der Überwindung der Monarchie in einem Exposé
festgelegt, dem "Rapport et décret sur la fête de la
Réunion républicaine du 10 août ..." ³ Die Architekturen
dieses Festes waren von A.Hubert, einem Schwager Davids,
entworfen worden.⁴

260 Eine Federzeichnung in der Bibliothèque de l'Opéra, durch
Stil und Schrift sicher Percier zuzuweisen, stellt eine
revolutionäre Feier dar, wie sie auf der Bühne dargestellt
wurde. Es ist nicht möglich, ohne die Lektüre zahlreicher

- 1 M.A.D.no.D 2684o ehemalige coll.Beurdeley. Exp.uni-
verselle 1900 - Exp.rétrospective de la ville de Paris.
Geschenk G.Heine. Die Bezeichnung der Stationen nach-
träglich radiert und in die Nummern 1 bis 4 verändert.
Bisher noch nicht Percier zugeschrieben.
- 2 Text: A.N. AJ XIII. 47 liasse 4 dos. cf. Dowd. 1960
1o. D.L.Dowd. Jacques-Louis David and the Revolution.
Pageant-Master of the Republic. Univ.of Nebraska Studies.
Juni 1948. no.3. 114 sq. B.F.Hyslop. The Parisian Theater
during the Reign of Terror. Jnl. of Modern History.
XVII.Dez.1945. 344-45. Jnl.de la Montagne no.124. März
1794. 1002. C.Normand. David et la Fête de la Réunion.
L'Art. LVII.1894. 60-73. Weitere Angaben Dowd 1948
Anm.31-39. D.& G.Wildenstein. Documents complémentaires,
un catalogue de l'oeuvre de Louis David. P.1973. no.458-
9, 465, 469, 478-9, 483, 720.
- 3 P.Imp.nat.1793.
- 4 Wildenstein 1973, no.797, 811, 1032 und A.N. F¹³ 3118-9.

in Frage kommender Stücke, die Szene genauer zu bestimmen. Das Blatt ist zweimal in folgender Weise beschriftet: "Fête au Champs de Mars pour la fondation de la République française le 1er Vende.- l'an 5eme de la liberté. le soleil sur un char entouré des heures accompagné des quatre saisons chacune sur un char entouré des divers âges entre pompeusement au son de la musique et des chants d'allégorie sous le segment du Zodiaque."

Diese Allegorie der Zeit weist starke Parallelen mit dem Deckenentwurf für den Raum mit der Statue der Republik auf.

- 261 Von der Oper "Denys le Tyran" Grétrys und Maréchal, die am 23.8.1794 ihre Premiere hatte, gibt eine Fontaine-skizze mit der Beischrift "Décoration pour Denis à Corinthe" eine Szene wieder.¹ Sie zeigt eine Strasse Korinths. Auf-fallend ist der Bau auf der linken Strassenseite mit seinem über den Säulen vierfach vorgekröpften Gesims.
- 262 Für die Oper "Orphée" Glucks ist ein Bühnenbild durch eine Fontainezeichnung erhalten. Sie zeigt das Grab des Orpheus, der als Liegefigur auf einem hohen reliefgeschmückten Sockel dargestellt ist.² Eine weitere Fontainezeichnung lässt sich
- 263 dieser zuordnen. Sie befindet sich in der Sammlung Masson der Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts und stellt eine vor eine Waldlichtung gesetzte ionische Kolonnade dar, deren

1 coll.D. fig.5. Biver 1964.

2 cf. Bühnenentwurf A.Pâris für Glucks Ballett "Cythere assiegée", 1775. M.L.Cornillot. Collection Pierre - Adrien Pâris. Besançon. Inventaire générale des dessins des musées en province. P.1957. no.119. fig. und das Bild: F.L.Français. Orphée 1863. Louvre. Exp. Le Musée du Luxembourg en 1874. P.1974. no.87. fig.

hohe Attika, die mit Reliefs von Attributen des Tanzes und der Musik geschmückt ist, in der Mitte durch einen Rundbogen unterbrochen ist. Diese Art von Bühnenbildern, bei denen archäologisch weitgehend korrekte Versatzstücke als Theaterdekorationen verwendet wurden, hatten Percier und Fontaine im Rom im "theatro argentina" kennengelernt, wie eine Skizze Fontaines beweist.¹

Die Oper "Tarare", welche am 26.9.1795 neu inszeniert wurde, gibt ein Beispiel von den häufig auf Schauplätzen wie Mexiko, Indien oder dem Orient angesiedelten Stücken und den danach gestalteten Bühnenbildern. Eine grosse Zahl von Zeichnungen und Kopien liegen für dieses Stück in den noch nicht geordneten Beständen der Bibliothèque de l'Opéra. In einer minutiösen Sepiazeichnung, die sicher Percier zugeschrieben werden kann, ist die Ansicht eines hindustanischen Tempelinnern wiedergegeben. Der Architektur, die aus einer überwölbten, mit Kolonnaden versehenen Eingangshalle besteht, die zu einer eingestellten Rotunde führt, liegt noch eine klassizistische Struktur zugrunde.² Der phantastische Dekor und die polygonale Brechung des Gewölbes sollen den Eindruck der Fremdartigkeit erzeugen, ohne dass sich Percier hier um eine Richtigkeit bemüht. Kenntnisse, die ihm eine historisch genaue Formgebung erlaubten, hatte er nur für den Bereich der mitteleuropäischen Kunstgeschichte.

Zwei Skizzen Fontaines erinnern an das Ballett "Psyche", das am 17.11.1795 neu inszeniert wurde. Beide zeigen eine Statue Psyches und Amors vor einem Landschaftshintergrund.³ Einmal befindet sich seitlich ein von Pfeilern getragener Segmentbogen und ein Brunnen, darunter die Beischrift: "châssis de côté pour la dernière décoration du Ballet de

1 coll.D. cf. Brief Perciers an Bernier. Rom - 29.4.1789.

2 cf. Académie 1786.

3 coll.D.

- 267 Paris à l'Opéra". Bei der zweiten Skizze befindet sich die Statue unter einem Baldachin im pompejanischen dritten Stil, dem sogenannten "Kandelaber"stil.¹

Bühnenbilder Perciers für die Opern "Gulnare", "Romeo et Juliette" und "Zoraime et Zulnare" werden in einem Kommentar zum Salon 1798 lobend erwähnt.²

Auch noch nach ihrer Demission 1799 haben Percier und Fontaine gelegentlich Bühnenbilder entworfen. Die folgenden Blätter legen davon Zeugnis ab: Percier: Inneres eines orientalischen Tempels. coll. L. Percier: Zwei Aquarelle für die Zauberflöte 1801, coll. Lefuel. Percier: Römische christl. Basilika. coll. L. Percier, Fontaine, Thibault: Orientalischer Palast. coll. B.Foucard. Percier: Zwei tropische Landschaften. "Decor du 2eme acte: Paul et Virginie", 1806. Bibl. de l'Opéra. Fontaine: "châssis de décoration fait pour le russe de Samarcande du Théâtre français." coll. D. Der letzte Entwurf bestätigt, was auch Fontaine in "mia vita" schreibt, nämlich, dass sie ausser für die Oper auch für das Théâtre français, die "Italiens" und "le Vaudeville" arbeiteten.

Die nationalen Wettbewerbe 1794

Am 28. Germinal des Jahres II (17.4.1794) dekretiert die Convention Nationale auf Vorschlag des Comité d'instruction publique die Errichtung einer Gedenksäule im Pantheon:

- 1 eingeheftet in "mia vita", Kopie. Beischrift: "Décoration pour le ballet de psyche", mit diesen Dekorationen bis 1803 gegeben: J.F.Reichardt. Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Hamburg 1804. t.3. 212.
- 2 coll.D. t.19. no.633 Exposition du Salon de l'an VI ou tableaux en Vaudeville p.7.

"Il sera élevé dans le Panthéon une colonne de marbre noir, sur laquelle seront gravés en lettres d'or les noms des citoyens morts pour l'égalité le 10 août 1792."¹ Daraufhin schreibt das Comité du Salut Public am 5. Floreal (24.4.) einen Wettbewerb aus, der vom 10. Floreal (29.4.) an 20 Tage allen Künstlern zum Einreichen ihrer Entwürfe offenstand.² Nach einer öffentlichen Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe für je fünf Tage in den Räumen der Convention nationale und danach im Louvre sollte die Jury des Arts, die fünfzig Mitglieder umfasste, den Sieger auswählen. Von den insgesamt zwanzig Konkurrenzentwürfen war es die Nummer vier: "Un dessin sous verre. Vue perspective d'un monument en forme de Stylobate; avec sa description et la devise: Le règne de la liberté est le règne des arts". Die anderen Entwürfe waren meist Säulen, einer hatte die Form einer Pyramide und wich, wie der "Stylobate", von dem geforderten Programm ab.³ Der Zeichnung no.4, die, wie sich herausstellt, von Percier und Fontaine stammte, wird im September 1795 der erste Preis, der mit 4000 frs. dotiert ist, zuerkannt.⁴ Es ist zweifelhaft, ob dieses Gefallenendenkmal tatsächlich errichtet wurde. Am 5. Messidor des Jahres II (23.6.1794) dekretiert die Konvention nachträglich die Aufnahme eines weiteren Namens in die Liste der Gefallenen, die auf dem zukünftigen Pantheonmonument eingemeißelt werden soll.⁵ Die einzige Formulierung, die den Entwurf Perciers und Fontaines beschreibt, "en forme de stylobate", bezeichnet ursprünglich die obere Fläche

- 1 A.N. C 296 no.1011. Procès-verbal de la Convention nationale ... P.1792-1795 t.35. 285. Für die Zustimmung Davids cf. Wildenstein, 1973 no.921.
- 2 Extrait du procès-verbal du Jury des Arts. Notice des ouvrages de sculpture, architecture et peinture. Exposés aux Concours ... Impr.Feuille du Cultivateur. coll.D. t.56 no.1774.
- 3 coll.D. t.56. 1774. 27.
- 4 coll.D. t.56 no.1737, 1739. Prix décernés par le Jury des Arts ...
- 5 A.N. C 241 und 307. ed. Procès-verbal de la Convention nat. t.35. 285.

des Tempelunterbaues, der die Säulen trägt, er wird jedoch am Ende des 18. Jahrhunderts ganz allgemein für eine Säulensstellung auf einer Basis gebraucht.

268 Ein Stich A.Blanchards zeigt, eingereiht in die Serie der Festbauten für die Feier des "10 Août" von 1793, ein "Monument funebre des Guerriers Mort pour la patrie", das sowohl in seinem Titel als auch in seiner Form mit dem "Stylobate" übereinstimmt.¹ Das Denkmal steht auf einem längsrechteckigen zweifach gestuften Sockel, eine einfache Ringkolonnade trägt einen einfachen Architrav ohne Dach, der über den Säulen von "Kugeln" bekrönt wird. Eine Treppenanlage führt an einer Längsseite zu der Plattform empor, in deren Mitte, von der Kolonnade umgeben, sich der Gedenkstein mit einem Pyramidendach befindet.

In den zahlreichen Programmen und Beschreibungen des Festes von 1793 wird dieses Monument nicht erwähnt.² Die einzigste Ausnahme bildet der gedruckte Bericht "Procès-verbal des monuments de la marche, et des discours de la fête consacrée à l'inauguration de la Constitution de la République française, le 10 Août 1793".³ Darin heisst es: "Descendue de l'autel de la patrie, la Convention nationale a traversé une portion du Champ-de-Mars et s'est rendue vers l'extrémité au temple funèbre, où des décorations antiques semblables aux monuments dont l'histoire des arts et des républiques nous a transmis la beauté, ..." ⁴

Ein bestimmtes antikes Vorbild kann nicht gemeint sein, denn die Antike kennt keine offene, architravverbundene Ringkolonnade.

1 B.N. Est. cf. 152. "Monuments nationaux élèves pour la Fête de la Fraternité, célébrée le 10 Août 1793".
abb. Hautecoeur 1953. t.5 fig.67B.

2 Dowd 1948. 100.Anm.31. 111. Anm.34. 112. Anm.35.

3 Imp.nat.P.1793.

4 p.14.cf. J.David. 1880. 138.

Es ist sehr schwer zu entscheiden, solange keine Zeichnungen bekannt sind, ob Percier hier einer Festarchitektur A. Huberts folgte, der für die Feier von 1793 verantwortlich zeichnete, oder ob er etwa bereits 1793 teil an den Dekorationen hatte.

Gleichzeitig mit dem Projekt eines Gefallenendenkmals werden noch zwei weitere Entwürfe ausgestellt, die die Devise: "Le règne de la liberté est le règne des arts" tragen. Diese beiden Entwürfe Perciers und Fontaines waren aber nicht Teil einer bestimmten Ausschreibung, sondern als freie Vorschläge eingereicht worden.¹

Das erste Projekt beschäftigt sich mit Verbesserungen in der Umgestaltung des Pantheons und ist der Entwurf eines Temenos: "Divers projets d'Embellissements pour Paris ... no.2. Deux dessins, Plans et Élévations géom. et une vue perspective d'une enceinte pour le Panthéon, avec les détails d'un monument à la gloire des défenseurs de la patrie avec la devise: ...". Schon bald nach der Umwandlung von Sainte-Genéviève in das "Panthéon français" am 4. April 1791 fordert Quatremère de Quincy in seinem ersten Rapport vom Juli 1791² eine runde Umwallung des Pantheon, die im Innern mit einem Hain bepflanzt sein soll.³ Dieser Forderung schliesst sich auch Lakanal in einem "Rapport" vom 29. Fructidor desselben Jahres an.⁴

¹ coll. D. t.56. no.1774. 41.

² P.Imp.nat.

³ cf. A.N.F¹³ 333a, 4e liasse nos. 159, 302 etc. Briefe Quatremères an Le Camus 1793 und Quatremère de Quincy. Rapport du 13.11.1792 P.Imp.nat. vgl. R.Schneider. Quatremère de Quincy ...P.1910.31-37.

⁴ P.Imp.nat. cf. Stich L'Elu's. B.N. Est.Chronique de Paris: Août 1791. 876. Rapport Le-breton 1808. 176. fig. dess. Lagrenée/grav. Miger-Funeraillles de Voltaire. Millin. Antiquit. Nationales t.5 fig.4.

Diese Forderungen von 1791 beruhen wohl auf einer Rekonstruktion eines Temenos für das Pantheon in Rom durch Le Roy.¹ Die Form des Entwurfs Perciers und Fontaines ist aufgrund fehlender Abbildungen nicht mehr festzustellen. Die Pantheonumwallung stand jedoch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Gefallenendenkmal, was dafür spricht, dass dieses nicht, wie ursprünglich vorgesehen, von ihnen im Innern des Pantheons geplant war. Dies wäre ein Argument für die Zuschreibung des "Monument funèbre des GuerriersMorts pour la patrie", das auf seiner ersten Sockelstufe Baumreihen an beiden Seiten trägt.

Der zweite Entwurf, den Percier und Fontaine für Verbesserungen in Paris vorlegen, betrifft einen Festplatz: "no. 4. Un dessin. Plan, coupe et élévation géom. d'Arènes et d'un Théâtre destiné à célébrer les triomphes de la République avec l'explication et la devise: ...".² Auf dem Champ de Mars waren solche Bauten bisher als Provisionen errichtet worden. So zuerst von Cellerier für das "Fête de la Fédération" am 14. Juli 1790.³ Innerhalb einer langgestreckten Arena, zugänglich durch ein dreibogiges Triumphtor, lag der Altar des Vaterlandes in Form einer Stufenpyramide. Auch Molinos und Legrand hatten 1791 einen Vorschlag für ein "Projet d'une cirque national" gemacht, das aber nicht verwirklicht wurde.⁴ Diese Bauauf-

1 1767 fig.12. 35 "- Le Panthéon d'Adrien ressemblait encore par une autre particularité au Temple de Jupiter Olympius il avait, comme ce dernier, tout autour une vaste enceinte".

2 coll.D. t.56. no.1774. 41.

3 cf. Dowd 1948. 45-6 und Hautecoeur 1953. 120. fig.66.

4 B.N.Est.Va 275.

gabe hat das Percier-Fontaine'sche Projekt weiterverfolgt und um ein Theater erweitert. Die genaue Form ist nicht mehr zu erschliessen. Es ist möglich, dass ein "Projet d'Arènes couvertes destinées à célébrer les fêtes nationales pendant l'hiver - concours public 1795, proposé par le Gouvernement," des Architekten Lahure, der einen Triumphbogen mit einem geschlossenen Amphitheater kombiniert, den Entwurf Perciers und Fontaines reflektiert.¹

270

1 G.P.II fig.24-6.

PERCIER UND DIE FRANZÖSISCHEN KUNSTDENKMÄLER

Die Commune générale des arts 1793

Mit seiner Wahl als "commissaire d'architecture" in den Ausschuss für die Zerstörung der königlichen Attribute wird Percier seit dem 23. Juli 1793 mit dem Problem konfrontiert, was mit den Bauten geschehen soll, die durch die Revolution herrenlos geworden waren und die mitsamt den Denkmälern, welche sie enthielten, der Zerstörung unter einem antiklerikalen oder -feudalen Vorwand anheimfielen.¹ Es gab in der "Commune" getrennte Meinungen darüber, wie zu verfahren sei: "... qu'il y a des ouvrages et des monuments chargés de signes féodaux et dont l'existence peut servir à l'instruction des hommes. Les détruire ce serait vouloir réduire à l'ignorance."² Diese Vereinigung von Künstlern nimmt sich auf eigenen Antrieb hin der Erhaltung der Baudenkmale und Kunstwerke in Paris und der näheren Umgebung an und kann es durchsetzen, dass der ursprüngliche Auftrag, den sie von der Convention nationale erhalten hat, die "feudalen" Bauwerke abreißen zu lassen, dahingehend geändert wird, dass nur die Kronen und Wappen entfernt werden. Daraus folgt, dass die Kommissare damit beauftragt werden: "- veiller à ce que tout ce qui peut être utile aux arts soit conservé et que les marques de royauté et féodalité soient seulement détruites."³

- 1 Procès-verbaux de la Commune générale des arts ... H.Lapauze ed. P.1903. 18, 20-2. cf. E.Despois. Le Vandalisme révolutionnaire.
- 2 P.V. Lapauze 1903. 48.
- 3 P.V. Lapauze. 30 - 2.8.1793. die am 19.9.1793 beschlossenen 6 Grundsätze ibid.89, 128-9: § 1: Que les arts sont une des branches essentielles de l'instruction publique. § 6: Les monuments des Beaux-Arts sont les témoins irréfutables de la histoire."

Rochette schreibt, dass es Percier zu verdanken gewesen wäre, dass damals die Porte Saint-Denis nicht einem Abbruch zum Opfer gefallen ist.¹ Im Sommer 1793 beschäftigt sich die "Commune" wiederholt mit den bedrohten Grabmälern in Saint-Denis und Montmorency, und schickt Abgeordnete und Kommissionen dorthin, um zu retten, was noch zu retten ist.²

Écouen und Montmorency 1793

Am 23. Oktober 1793 schreibt Percier einen Brief an Hurtauld, der zeigt, dass er sich intensiv mit der französischen Renaissance zu beschäftigen beginnt: "Mon cher camarade, j'arrive d'Écouen. Depuis longtemps j'avais projeté ce petit voyage; l'ami Bernier m'en avait parlé comme d'une chose charmante, mais ce que j'ai vu a surpassé l'idée que je m'en étais faite. Il porte cependant le cachet des erreurs de ces tems-là, c'est-à-dire une architecture sans uniformité; mais, mon ami, en revanche, quels détails! Non, sans aucune espèce d'enthousiasme, je n'en ai jamais vu parmi les modernes de mieux faits; ils pourraient figurer à côté des beaux antiques. ..." ³ Da Percier sich in Écouen nur kurz aufhalten kann, erwirkt er sich vom Comité d'Instruction publique durch eine Befürwortung Davids die Erlaubnis, dorthin nach einer Woche zurückzukehren und längere Zeit zu zeichnen.⁴ Die Zeichnungen, die er bei den beiden Be-

1 - 1840. 258 cf. P.V. Lapauze. 28 - 20.7.1793.

2 P.V. Lapauze. 34, 38, 40 - August 1793.

3 coll. priv. ed. Lance 1872. t.2. 190-1.

4 im selben Brief, in dem er die Zeichnungen der Trajanssäule zurückfordert. Eintrag Davids, Écouen "qui lui rappelle l'Italie". B.I. coll. Halévy Ms 4488. 166. vom 24.10.1793.

suchen in Écouen anfertigte, liegen heute im Musée Vivienel in Compiègne.¹ Der Band enthält auf den Seiten 1-28 gründliche Detailstudien, die teilweise mit Massangaben und Farbbezeichnungen versehen sind. Im Vergleich mit den römischen Architekturzeichnungen nach der Spätrenaissance des 16. Jahrhunderts ist zu erkennen, dass seine Aufmerksamkeit für das Ornament zusehends stärker wird.²

Auf seiner zweiten Reise zeichnet Percier in Montmorency in 4 Skizzen das Mausoleum des Connetable de Montmorency.³ Diese Skizzen, die den Zustand vor der Zerstörung und Überführung des Grabmals in das "Musée des Monuments français" wiedergeben, müssen, wie R.Baillargeat argumentiert, vor dem 9. Dezember 1793 entstanden sein, da sie Statuen im Chor zeigen, die nach diesem Datum entfernt worden sind.⁴

Fontainebleau

In dieser Zeit unternimmt Percier auch eine Reise nach Fontainebleau. In den "Notes détachées sur la décoration des salles du château" legt er seine Eindrücke dar, die wiederum zeigen, wie er von den italienischen Studien sein

1 Ms L² 6o22.

2 cf. G.Huard. Recueil de Percier à la Bibliothèque de Compiègne. B.Soc.Antiq.France. 1936. 175-77. P. du Colombier. Le chapelle d'Écouen. G.B.A 1936. II. 79-94. fig.4-8. V.Hoffmann. Das Schloss von Écouen. B. 1970. fig.29.

3 Ms L² 6o22. 28.

4 - Les tombeaux de Saint-Martin de Montmorency. P.1972. 82-3.
Am 6.Brumaire des Jahres II (27.10.1793) erhielt Percier die Erlaubnis, im Département Seine-et-Oise nach Belieben zu zeichnen, dabei begleitet ihn Hurtauld. F.Boyer. Documents inédits sur Ch. Percier. B.S.H.A.F. 1962.252.

Interesse auf die französischen Baudenkmale ausweitet.¹
Er nimmt Anstoss am "Ensemble bizarre du construction du
273 château", doch der "Salle de Bal" fesselt seine Aufmerksam-
keit. Er weist eine Planänderung in der Deckenkonstruktion
nach und stellt den Saal in Vergleich zu dem Sala regia des
Vatikan, dem Saal der Fünfhundert im Palazzo vecchio in
274 Florenz, dem Saal im Dogenpalast und dem des Rathauses in
Paris. In einer längeren Ausführung behandelt er die rück-
sichtsvolle Zusammenarbeit von Architekten, Bildhauern
und Malern während des 16. Jahrhunderts um des Gesamtwerkes
willen und erklärt sie als vorbildlich.

Welche Zeichnungen bei dem in den "Notes détachées ..."
erwähnten ersten Besuch nicht lange nach seiner Rückkehr
aus Italien entstanden sind, ist nicht mehr nachzuprüfen,
da die Zeichnungen mehrfach überarbeitet sind, um sie zu
einer Publikation zu vervollkommen. Allein zwei Skizzen
in den drei Bänden sind auf dem 6. Brumaire des Jahres IX
datiert und zeigen, dass Percier sich wiederholt in Fon-
tainebleau aufhielt. In drei Bänden mit den Titeln "Salle
de bal. Croquis et dessins", "Fontainebleau divers croquis",
275 der die Galerie François I enthält, und "Galerie de Diane"
hat Percier in über 150 Zeichnungen das Schloss von Fon-
tainebleau festgehalten, wie es in der Zeit von 1793 bis
etwa 1810 bestand. Vor allem für die "Galerie de Diane"
sind seine Zeichnungen das letzte Zeugnis vor deren end-
276 gültiger Zerstörung.²

1 B.I. Ms 1014 beigeheftet.

2 B.I. Ms 1015. 19. Ms 1014. 26. Weitere Besuche nach dem
"Journal": 11.3.1803. Visite 31.1.1804. Arbeiten 14.7.1804
Arbeiten für d.Militärschule. 13.8.1804 Wiederherstellung
als Residenz. 30.10.1804 Möblierung. 4.11.1804 Möblierung
aus Paris, St.Cloud, Moreau-rue d'Anjou u.Grosbois.
Percierzeichnungen: Ms 1014 Fontainebleau. Salle de bal.
Ms 1015 F. Divers croquis Ms 1016 F. Galerie de Diane.
cf. E.Gatteaux & V.Baltard. Le château de F.P.1853.pl.A.
4 fig.B. 19 nach Percierzeichnungen grav.Réveil. "No-
tice": Galerie de Diane 1805 von Percier gezeichnet.
cf. Exp. L'école de F.P.1972. no.272. S.Pressouyre. La
Galerie François Ier au château de F. Revue de l'art.
16-17. no.spécial.1972. Duportal 1931. fig.XXV-XVII,XXIX.

Im September 1793 setzt sich Percier in einem Schreiben an den Präsidenten der "Commission des Monuments" dafür ein "qu'on met à l'abri de toute déprédation un vase de Benvenuto Cellini ... placé dans l'église Saint-Eustache", auch gilt es, ein "Mosaïque d'un Florentin", das sich in Saint-Merry in der dritten linken Seitenkapelle befand, vor der Zerstörung zu retten.¹ Das bedeutete, sie in das seit dem November 1790 bestehende Depot im Kloster der Petits-Augustins zu überführen, das unter der Leitung Alexandre Lenoirs stand. Es ist zu vermuten, dass die ersten Kontakte mit Lenoir in diese Zeit zurückreichen.²

Saint-Denis 1794

Perciers Beschäftigung mit der Ausstattung und den Grabmälern in Saint-Denis hat den folgenden Grund. Die "Commission temporaire des arts", welche seit dem 18.12.1793 auf einen Conventionsbeschluss hin die Nachfolgeorganisation der "Commission des Monuments" geworden ist, bestimmt am 25. Brumaire des Jahres II³ Percier als ihren Architekten und beschliesst in der Sitzung vom 30. Brumaire des Jahres III⁴: "Percier est chargé de dessiner le tombeau à Franciade, intéressant par son originalité".⁵

1 Brief vom 28. Vendémiaire an II. A.N F¹⁷ 1035 publ. A.A.F. 1902. t.18. 53.

2 cf. F.Röcker. Les origines de la conservation des Monuments historiques en France (1790-1830). P.1913.

3 15.11.1794.

4 20.11.1794.

5 Procès-verbaux de la commission temporaire des arts. ed.L.Tuety. P.1912. 2t. t.1. 548, 578. Weiterhin Einreichung und Begutachtung 2.2.1795, sowie Bezahlung. t.2. 98. 116. 120. 136. 234. 246. cf. Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. ed. M.J.Guillaume. P.1889-1957. 9t. t.6. 190 - 20.Floreal III: Beschluss, die Zeichnung Perciers bezahlen zu lassen. auch: 759 - 18.Vend.IV: Percier im Comité für den Austausch von Bildern mit Florenz. 950 - 29.Thermidor II: "Persier" in der "Jury des Gobelins".

Das Dagobertsgrab, das damit gemeint ist, befand sich im Winter 1794 noch in Saint-Denis und wurde erst am 27. Germinal des Jahres III¹ abgetragen und teilweise in das Musée des Monuments français geschafft. Während die für die "Commission temporaire des Arts" gefertigte Zeichnung wohl verloren ist, sind die vorbereitenden Zeichnungen in dem Percieralbum in Compiègne erhalten.² Die Zeichnungen in Compiègne dienten durch die Vermittlung von Perciers Erben A.Villain Viollet-le-Duc zur Wiederherstellung des Dagobertgrabes.³

In der Auseinandersetzung mit einer fremden Formensprache zeigt sich Percier seinen Zeitgenossen an Einfühlung bei weitem überlegen, und seine Proportionierungen sind nicht so sehr den klassizistischen Regeln unterworfen. In einem Stich nach seiner Zeichnung ist die Gesamtansicht überliefert.⁴

Zur gleichen Zeit macht Percier ohne einen bestimmten Auftrag weitere Zeichnungen in Saint-Denis. Er zeichnet die Mosaike vor den Altären des Chorumganges, an denen ihn das Überleben antiker Formen und Motive besonders zu interessieren scheint und studiert das polychrome Ornament

1 18.4.1795.

2 Musée Vivienel Ms L² 6022. 31-37. cf. G.Huard. Percier et l'Abbaye de St.Denis. Mon.Hist.1936. 135-144. 173-182. Eine weitere Vorzeichnung Perciers nach dem Dagobertsgrab Album Lenoir. Louvre. Cab. dess. R.F.5262. 46a. Architekturstudien Saint-Denis: 1b, e, 6, 20, 23.

3 cf. E.Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture. Paris 1867 sq. t.2. 40-48. 262-263. t.5. 14-16. t.6. 1104 t.9. 32-35. 447-448.

4 A.Lenoir. Mus. mon. fr. P. 1800. t.1 fig.19 bis. der ornamentierte Sockel ist eine Zutat.

284-5 der Altäre.¹ Skizzen der Glasmalereien, der Architektur und einiger der Skulpturen in Saint-Denis sind weniger aufmerksam angefertigt und scheinen allein motivisches Interesse zu verraten. Es ist deutlich zu sehen, wie bei diesen schnell angefertigten Notizen die klassizistischen Formprägungen die Objekte wieder überlagern. Dennoch sind diese Zeichnungen die einzige Überlieferung der Glasmalereien des Chorumganges vor der Zerstörung und späteren Restauration von 1848-55, die auf diesen Skizzen basierte.²

286 Der Band "Croquis faits à Paris, Rouen, Caen, Chartres etc. etc." enthält unter später entstandenen Zeichnungen auch solche, die aus der frühen Zeit von Perciers Beschäftigung mit den Kunstdenkmälern des Mittelalters und der Renaissance in Paris herrühren.³ So stammen die Skizzen von Notre Dame in Paris und besonders der Porte Rouge nicht erst aus der Zeit von Perciers Vorbereitungen für die Dekorationen für die Kaiserkrönung Napoleons von 1804, sondern sind in den Jahren 1793 bis 1797 entstanden.⁴ Eine Reihe von anderen Zeichnungen, die in die gleiche Zeit gehören, stellen die Trumeaumadonna und den Zodiakus des linken Westportals dar.⁵ Wie sehr Percier die Aufnahme

-
- 1 cf. J.Dupont. Travaux de mise en valeur à l'Eglise abbatiale de Saint-Denis. Mon.Hist.1955. 113 sq.: Altäre S.Pérégryn, S.Cucupha, S.Eugène, S.Firmin und Marienkapelle.
 - 2 cf. L.Grodecki. Une scène de la vie de Saint-Benoît provenant de Saint-Denis au Musée de Cluny. Revue des Arts. t.8. 1958. 161-71. - Les Vitraux de Saint-Denis. L'Enfance du Christ. Essays in honour of E.Panofsky. 1961. 172. fig.1. - Vitraux de Saint-Denis au château de Highcliffe. B. Soc.Antiq.France. 1972. 104-7. C.V.Crown. The Winchester Psalter and "L'Enfance du Christ" window at St.Denis. Burl.Mag.1975. 117. 79-83.
 - 3 1838 testamentarisch an Debret, seit 1850: B.I. Ms 1013.
 - 4 cf. D.Kimpel. Le sort des statues de Notre-Dame de Paris. Documents sur la période révolutionnaire. Revue de l'Art. 1969. 4. 44 sq. B.I. Ms 1013. 2-8. 11-16. z.T. Duportal 1931. fig.VI-XVI.
 - 5 B.N.Est. Rés. Ve 53 coll. Destailleur 930-3, 995.

der mittelalterlichen Baudenkmäler als Fortsetzung seiner römischen Studien betrachtet, ist an der teilweise italienischen Beschriftung seiner Zeichnungen zu erkennen.

Percier und das "Musée des monuments français"

Ein grosser Teil der Zeichnungen in dem Bande "Croquis faits au Musée des monuments français"¹ ist noch in der Zeit entstanden, als das Museum vor 1796 Depot war. So schreibt A.Lenoir 1795: "Le citoyen Percier, artiste très-distingué a fait au Dépôt plusieurs dessins précieux, et je m'estime heureux d'être propriétaire de l'un de ses dessins, que je considère comme un monument."² Die Zeichnungen Perciers, die an Lenoir kamen, befinden sich heute in den sechs Bänden des "Album Lenoir" im Cabinet de dessins du Louvre.³ Sie sind sämtlich unsigniert und nur auf Grund von Kenntnis gesicherter Percierzeichnungen zu identifizieren, wobei signierte Zeichnungen von C.F.Mazois, - einem Schüler Perciers -, E.F.Imbards, J.L.Vauzelles, und Couronnés, sehr nahe kommen und oft nur schwer zu unterscheiden sind.⁴ Weiter erschwert wird die Identifizierung der Percierzeichnungen durch sorgfältig kolorierte Stiche Perciers, deren Umrisslinien durch speziell schwache Abzüge so weit verdünnt sind, dass sie den Anschein von Federzeichnungen erwecken. Dieses Verfahren, das bei starker Vergrösserung durch die verstärkten Ränder der

1 legs Debret. B.I. Ms 1012

2 Archives du Musée des Monuments français. Inventaire général des Richesses d'Art de la France. t.1. 24. XXV. Rapport d'A.Lenoir au Comité de l'instruction publique 1795.

3 R.F.5279-84 t.1 RF 5279: 15, 20, 36, 42, 56, 60, 62, 84. t.2 RF 5280: 2, 3, 44, 53, 67, 69. t.3 RF 5281: 44, 45, 49, 60. t.4 RF 5282: 1b, c, 6, 20, 23, 46, 64, 94-103. t.5 RF 5283: 9-63. t.6 RF 5284: 9 verso et recto.

4 weiter signieren A.Lenoir, A.Berty, Ayout, C.J.Sabel, E.H.Langlois.

Linie erkennbar ist, wird in einer Notiz auf der Rückseite des Blattes 51 des vierten Bandes als "au filet maigre" bezeichnet. Bisher wurden diese Blätter als Zeichnungen Perciers angesehen.

Die 168 Zeichnungen, die Percier im Depot und späteren Musée des monuments français anfertigte, und welche im Bande "Croquis faits au Musée des monuments français" enthalten sind, behandeln zum grössten Teil die dort aufgestellten Grabmäler des Mittelalters und der französischen Renaissance.¹ Veduten geben die Aufstellung der Exponate in den Sälen und Höfen des Museums wieder.

Diese Zeichnungen benutzt Percier für die Vorbereitung der Illustrationen des Museumskatalogs von 1800, dem "Musée des monuments français". Die direkten Vorzeichnungen, nach denen dann gestochen werden konnte, sind im fünften Bande des "Album Lenoir" enthalten.² Percier zeichnet und sticht im Umrißstich einen grossen Teil der Illustrationen selbst und sticht in einigen seltenen Fällen auch nach Zeichnungen Lenoirs. Bezeichnenderweise überlässt er im ersten Bande

- 1 B.I. Ms 1012 Schenkung Debret, besonders Grab Louis XII, François I. Eine Zeichnung des Grabs François I ist datiert auf 1.11.1795 - B.I. Ms 1012. 16. Die Zeichnungen entstanden zum Teil in Zusammenarbeit, wie auch im "Album Lenoir" RF 5282, mit E.F.Imbard, der die beiden Grabmäler publiziert: - Tombeau de Louis XII. Notice descr. avec planches gravées. P.1815. - Tombeau de François I, dessiné, publié et gravé par E.F.J. architecte. P.1817. - Tombeau de Louis XII et de François I ... gravées au trait ... P.1823.
- 2 A.Lenoir. - Paris. in 6 Bänden und 2 Supplementbänden über Glasmalerei. t.1. 1800. 1-43. t.2. 1801. 45-95. t.3. 1802. 98-135. t.4. in zwei Teilen 1805. 136-165. t.5. 1806. 167-218. t.6. 1803 Vitraux t.7. t.8. 1821. Für den "Atlas de l'Histoire de France. Recueil des Gravures pour servir à l'Histoire des Arts en France prouvée par les monuments publics par Alex. Lenoir" Paris 1821. 70 pl. werden die Platten Perciers für den Katalog "Musée des mon.fr." zum Teil wiederverwendet. Die Platten 15, 38, 44 sind neugefertigt.

302-3 die Zeichnungen nach den antiken Sammlungsgegenständen ganz Lenoir und konzentriert seine Bemühungen auf das Mittelalter, die Renaissance und das Barock. Bis auf das Frontispiz des fünften Bandes stammen die phantastischen Zusammenstellungen verschiedenster Kunstwerke eines Jahrhunderts auf den Frontispizen von Percier, der diese Art entwickelte und sich darauf spezialisierte.¹ Die Blätter setzen die Tradition seiner Antikenfrontispize fort, da sie aber auch eine enge Beziehung zu der tatsächlichen Aufstellung im Musée des monuments français haben, besteht die Möglichkeit einer Mitwirkung Perciers an deren Gestaltung.

301 Im Mai 1799 unternehmen Lenoir und Percier eine Reise nach dem vom Abbruch bedrohten Anet, um dort die Gebäudeteile auszusuchen und zeichnerisch aufzunehmen, die nach Paris in das "Musée des monuments français" überführt und wiederaufgestellt werden sollen. Ein ähnliches Unternehmen gilt Gaillon.²

289 Die Beschaffung der Bauteile der Fassade von Anet ist von vorneherein mit den Plänen für die Gestaltung eines architektonischen Rahmens dafür durch die Einfügung in einen Hof des Musée des monuments français verbunden. "On démolissait les châteaux d'Anet et de Gaillon ... Alors je conçus le Projet d'en faire tourner les ruines au profit de la capitale, et d'en former dans l'intérieur du Musée deux cours classiques de l'architecture française, l'une du quinzième siècle, l'autre du seizième ... Les plans et les projets de restauration ont été concertés avec mesure et avec sagesse. Nous nous sommes rendus M. Percier et moi, à Anet. Le monument a été dessiné et mesuré de manière à pouvoir le relever à Paris, et faire cadrer la colonnade

1 cf. "Maisons de Plaisance ..." 1809. "Palais ..." 1798.

2 Archives ... 142. CXXX. 23.5.1799 u. 157 - CXVIII. Skizzen und Zeichnungen nach Anet B.I. Ms 1013. 27-8. cf. Duportal 1931 fig. XLV.

de la cour d'Anet avec celle du Musée. La même opération a été faite pour l'emploi du château de Gaillon; M.Colliot, inspecteur de M.Percier et moi, munis des plans du second cour du Musée, nous nous sommes concertés sur les lieux mêmes, pour n'acquérir et ne faire transporter que les objets nécessaires à la restauration projetée."¹ Die Pläne für den "Cour du XVIeme siecle", der gleichzeitig der Eingangshof für das Museum von der rue des Petits-Augustins her werden sollte, wurden von Percier gezeichnet und in der Folge, um das Projekt bekannt zu machen und beim Innenminister durchzusetzen, gestochen.²

In seinem Antrag an Lucien Bonaparte aus dem Jahre VIII (10.1799 - 8.1800) "Suite du Rapport sur le Château d'Anet. Projet de Restauration ..." versucht Lenoir zwar die Vermutung aufkommen zu lassen, dass er selbst der Architekt des Hofes sei und bietet an, die Ausführung ohne Entgelt zu leiten, verweist jedoch gleich wieder darauf, dass ihm dabei geholfen worden ist."³ ... si les dessins que je veux mettre ici sous vos yeux montrent un ensemble heureux et des détails soignés je dois vous l'avouer ... c'est qu'ils sont les résultats des réflexions et des conseils de plusieurs artistes célèbres, qui par reconnaissance pour les services que j'ai pu rendre aux arts et par amitié pour moi ont bien voulu m'aider de leur avis..."³ Um wen es sich dabei handelt, wird aus dem Brief klar, den er, Peyre fils⁴, dem bisherigen Architekten des Musée des monuments français am 16. Juni 1800 schreibt. "... Le Ministre

1 Archives ... t.1. 154. CXLVII. 1799. Genehmigung des Innenministers vom 5. Prairial an 7 (23. Mai 1799) Bezahlung von 600 frs. an Percier und 500 frs. an Colliot. A.N. F¹⁷ 24⁵. 154. Am 5. August 1800 soll Percier für Lenoir nach Cluny, um vor dem Abbruch eine Aufnahme durchzuführen: "monument aussi grand que ceux de Grecs, qui fut bâti par les Français." Archives ... t.1. 180. CLXVI.

2 A.Lenoir. Musée des Mon. fr. P. 1800 t.9. fig.160, 164. von Percier als Zeichner und Stecher signiert.

3 A.N.F. 17⁺ 24⁶. 2.

4 Sohn J.-M.Peyres.

de l'Intérieur, désirant, donner à l'architecture du Musée ... le caractère qui convient à la physionomie des siècles que je veux peindre, vient de me adjoindre le sieur Percier, architecte dessinateur, qui, de concert avec moi, est chargé de diriger dans le Musée des Monuments français les plans, moulures, profils, et en général tout ce qui tient à la stéréométrie de l'architecture, sans que cela change en rien vos fonctions ordinaires. Vous voudrez bien, au conséquence, recevoir ses avis comme vous recevez les miens ..."¹ Es ist eine Originalzeichnung Perciers vom Querschnitt des Hofes im "Album Lenoir" erhalten.² Profilvarianten oben rechts auf dem Blatt und Hilfslinien für die Konstruktion lassen erkennen, dass es sich um eine erste Niederlegung der Bauformen des Projektes des Hofes des 16. Jahrhunderts handeln muss. Eine durchgezogene perspektivische Linie zeigt, wie Percier die Torbogenöffnungen so proportioniert, dass für den Eintretenden der gegenüberliegende Bogen in ganzer Höhe sichtbar wird. Diese Entwurfszeichnung Perciers schafft den endgültigen Beweis für seine Urheberschaft am "Cour du XVIIe siècle".

290 Das Projekt des "Cour du XVIeme siècle" ging von dem "Salle d'introduction" vorgesetzten Mittelrisalit Anets aus. Der Percier'sche Entwurf wollte für diese Fassade wieder einen Hof schaffen, der damit in Anet eine Einheit bildete, zum anderen den Zugang von der rue des Petits-Augustins, der im rechten Winkel dazu lag, in eine Ver-

1 Archives ... t.2. 443 CCCXIV. nach einem Aufbegehren Peyres verlangt Lenoir am 18. Thermidor an VIII (6.8.1800) dessen Entlassung durch den Innenminister. A.N. F¹³ 871: "Ce jeune homme qui confond souvent les idées avec les choses, s'est imaginé qu'il avait perdu sa place par la nomination temporaire que vous avez fait du Cen. Percier à la place du Cen. Binart sousconservateur qui était malade."

2 R.F.5278.42.

bindung mit diesem Hof bringen. Die Lösung sieht so aus, dass Percier einen längsrechteckigen Hof vor die Fassade setzt, der ihr gegenüber mit einer Exedra schliesst. Der Zugang erfolgte durch einen tonnengewölbte und kassettierte Einfahrt zwischen dem Hof und der Exedra. Symmetrisch dem gegenüber stand ein ebensolches Tor, welches weiter in den "Jardin élysé" führte. In den Zwickeln des einen Tores befanden sich die Niken Cellinis, die heute verloren sind, am Tor gegenüber deren Abgüsse, die als einzige bis heute die Form überliefern.¹

An der Mauer, welche den Hof bildete, war durch ein Band eine Sockelzone abgesetzt, welcher in der Exedra eine Sitzbank vorgezogen war. Ohne Profil und einfach in die Wand geschnitten befinden sich über der Sockelzone Rechtecknischen, in welchen auf Säulen Büsten einer Serie von 19 "... artistes célèbres de la France" ihren Platz hatten.²

Das Gesims trägt ein Triglyphenfries. Seitlich der Torbogen befinden sich von zwei toskanischen Säulen getragene Loggien, an deren Rückwand die Wandgliederung mit drei Rechtecknischen fortgesetzt wird. Die Mitte der Exedra nimmt eine auf einen medaillongeschmückten Sockel gesetzte Kompositsäule ein, welche von der Figur der "Renommé" gekrönt wird. Sie war "à la mémoire des hommes célèbres en France" errichtet. Wie die Fassade von Anet wurde diese Säule in etwas abweichender Form tatsächlich aufgestellt und mit der Bronzefigur der "Fama" aus Richelieu geschmückt. Sie befindet sich als Relikt dieses Vorhabens noch heute auf dem Vorhof der École des Beaux-Arts. In einem Schreiben vom 28.12.1809 gab Lenoir den "Cour du XVIème siècle"

1 cf. Exp. L'École de Fontainebleau. Paris 1972. no.510-11. und L.Dimier. Un ouvrage perdu de B.Cellini. Revue de l'art ancien et mod. 1898. 1. 561-564.

2 L.Courajod. Alex.Lenoir, son journal. P.1886. t.2. 44. A.Lenoir. Mus.mon.fr.t.4. P.1805. no.540. Beschreibung.

endgültig auf und begnügte sich mit einem einfachen Gitter zur Strasse hin.¹

295-6 Percier hat mit hoher Wahrscheinlichkeit auch an weiteren Ausgestaltungen des Musée des monuments français Anteil gehabt. Dafür sprechen in Feder und Aquarell gehaltene Projekte von seiner Hand, den Hof des 13. Jahrhunderts² und den Saal des 14. Jahrhunderts.³

Der offiziell bestellte Architekt des Museums Peyre fils verschafft in einem Leserbrief an die "Précis historiques des Productions des Arts" von 1805 hierzu Klarheit.⁴ Er beschwert sich, dass er im "Almanach des Arts" nicht als Museumsarchitekt genannt wurde und dass ihn Lenoir in seinen Katalogen mit Schweigen übergeht. Er erklärt, dass die Innendekorationen des "Salle d'introduction" von ihm gestaltet wurden, ebenso die Kapelle und das Grab François I, die Säle des 15. und 16. Jahrhunderts und die Türen des Saales des 17. Jahrhunderts. Der Aufbau der Fassade von Anet wurde von ihm geleitet.

Die Säle des 13. und 14. Jahrhunderts aber blieben "aux soins et talents de Lenoir". Beide Fälle liegen wie bei dem "Cour du XVIe siècle", es ist Lenoir, der die Autorschaft beansprucht, aber es sind Zeichnungen Perciers, in denen die Entwürfe vorliegen.

Für die Entwürfe des Saales und des Hofes sind verschiedene Architekturfragmente und Skulpturen in einen neuen

-
- 1 A.N.F.¹³ III³ Pläne beiliegend. cf. C.Huard. Alex. Lenoir et son Musée. B.S.H.A.F. 1940. 188-206. V.Christ. Les vestiges de l'ancien musée des monuments français à l'école des beaux-arts, et leur sort. G.B.A. IX. 167-174.
 - 2 RF 5279. 39 "Architecture syrienne ... 3eme Cour ... 13eme Siècle."
 - 3 ibid.20 "Vue d'un des Côtés de la Salle du XIVeme siècle au Musée des Monuments français. Projet de décoration pour la salle du XIVeme siècle ornée des couleurs symbolique employées dans les temples depuis l'établissement du Christianisme en France. Composés par A.Lenoir (Présenté au Ministre de l'Intérieur)." sign.: "C.Percier".
 - 4 t.5. 35 ed. C.G.Landon.

architektonischen Zusammenhang gebracht, der versucht, die Objekte in eine mögliche Beziehung zueinander zu setzen und so den Exponaten wieder einen Ort zu geben, der dem ähnelt, aus dem sie entfernt wurden. Basierend auf Farbstudien nach der Ausmalung von Sainte-Chapelle sieht Percier eine polychrome Ausmalung des Saales des 13. Jahrhunderts vor. Er hat die Polychromie als charakteristisch für das Mittelalter erkannt.¹

Lenoir liess im Museum, in den Höfen und im Garten Kenotaphe für berühmte Persönlichkeiten und Künstler aufstellen. So wurden Grabdenkmale für Abélard und Héloïse, Boileau, Turenne, Descartes, Racine, Rohault, Montfaucon, Cousins, Philibert de l'Orme und Jean Goujon neu entworfen und errichtet, was meist unter Verwendung von Architektur- und Skulpturfragmenten geschah.² Für Molière und La Fontaine wurden Sarkophage angefertigt, die heute auf den Friedhof Père-Lachaise gelangt sind.

Die Zeichnungen für die Grabmale von Philibert de l'Orme und Montfaucon kann man Percier möglicherweise zuschreiben.³ Dass Percier am Entwurf der Grabmale im Museum beteiligt war, beweist eine Zeichnung für das Wandstelengrab Goujons, welche mit grösster Sicherheit von Percier stammt, wenn sie auch nicht signiert ist.⁴ Es ist eine mit Blei vorbereitete und mit der Feder nachgezogene Entwurfszeichnung mit Massangaben. Korrigierte Abmessungen und Varianten auf dem Blatt lassen erkennen, dass es sich um eine Formerfindung Perciers handelt.

1 B.I. Ms 1012.50. St.Chapelle: blauer Rautengrund mit goldenen Lilien cf. G.Huard. La Salle du XIIIe siècle du Musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts. Revue de l'art. t.47. no.263. II. 1925. Eine Ausgabe von Ansichten der verschiedenen Säle von 1821 ist Percier dediziert: "Souvenirs du Musée des Monuments français. Collection de quarante dessins perspectifs gravés au trait dessinés par M.J.E.Biet et gravés par M.N.Normand père et fils avec un texte explicatif par M.J.P.Brès. P.1821. cf. Réville et Lavallée grav., Vanzelle dess. Text von B.de Roquefort. Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments français. P.1816.

2 Album Lenoir t.1. RF 5279. 69-3, 82-3, 96-7, 101-3.

3 RF 5280. 67 und 82.

4 RF 5280. 70.

Über einer einmal abgesetzten Basis erhebt sich altarartig der Sockel, der von vier Grotteskenpilastern gegliedert wird. Die zwei seitlichen Felder tragen in Kränzen Schleigel und Zirkel als die Attribute seiner Kunst, das mittlere Feld zeigt zwischen Palmetten eine Fackel als Zeichen des Genies. Über einem mit Sternen- und Blütenmotiven geschmückten Architrav ist wie eine Predella ein längsrechteckiges Relieffeld gesetzt. Erst darüber steht auf einem schmalen Sockelstreifen die Stele, der als Relief ein Cippus vorgeblendet ist, auf dem in einem Lorbeerkranz ein Medaillonporträt Goujons sichtbar ist. Zwei Niken in Flachrelief seitlich des Cippus scheinen den Kranz zu halten. Über einem Gesims schliesst ein Volutenakroter das Stelengrab nach oben ab.

300 Zwar reklamiert Lenoir im dritten Bande des "Musée des monuments français" in der mitgestochenen Beischrift die Erfindung der in der Ausführung abweichenden Stele für sich¹, aber aufgrund der Entwurfzeichnung und auch des motivischen Bezuges zu dem "Altar" des Raumes mit der Statue der Republik und dem Drouaisgrabmal muss Percier als der wirkliche Autor angenommen werden. Es zeigt sich auf der Grundlage klassizistischen Formgutes durch die Verwendung eines reichen Grotteskendekors ein Eingehen auf die Formgebung des französischen 16. Jahrhunderts.

Die ähnliche Stele für de l'Orme, deren Zeichnung weniger sicher Percier zugeschrieben werden kann, zeigt darin eine identische Auffassung.

In den nach Epochen eingerichteten und chronologisch geordneten Sälen des Musée des monuments français wurden das erstemal Kunstwerke unter dem Aspekt ihrer Entwicklungsgeschichte vorgeführt. Dass von den Ausstellungsstücken und der an sie angepassten Ausstattung der Räume

1 fig.116 "A.Lenoir inv. - P.s." (Percier sculpsit).

eine starke Anregung für den beginnenden Historismus der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ausging, wird von Delécluze bezeugt. Er schreibt den in einer einsehbaren chronologischen Folge präsentierten Beispielen der Ornamentik der Gotik und Renaissance eine entscheidende Rolle im Wechsel der Architekturauffassung zu. Nachdem er die "architecture messidor" am Beispiel der rue des colonnes charakterisiert hat, fährt er fort: "Vers cette même époque, de 1797 à 1802 lorsque la passion pour l'antiquité était dégénérée en manie, il avait à Paris un lieu ... où se préparait dans le silence une réaction qui en prenant peu à peu de force, fit reporter l'attention des artistes d'abord sur les ouvrages de la Renaissance, puis sur ceux de l'art gothique et enfin jusqu'aux monuments du moyen âge."¹

Die Forderung der Commune des arts von 1793 einer Erhaltung der historischen Kunstdenkmäler, damit sie der Unterrichtung und Ausbildung der Künstler dienen könnten, beschrieb damals noch keine Wirklichkeit, sondern wies nur auf eine Möglichkeit hin, um mit dem Nutzen, den die Kunstdenkmäler bringen könnten, sie vor ihrer Zerstörung zu bewahren.

Das, was 1793 nur ein Vorwand war, wird seit Öffnung des Depots und mit der Installation des Museums 1796 Wirklichkeit.

Die von Percier und Peyre fils unter der Aufsicht Lenoirs gestalteten Höfe und Säle, sowie die Form der Aufstellung bot dabei ein erstes Beispiel einer historischen Architektur und Dekoration.

1 M.J.Delécluze. Les Beaux-Arts dans les Deux Mondes en 1855. P.1856. 398 cf. A.Lenoir. Musée royal du Musée des monuments français. P.1814. Notice: "Les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les architectes, les décorateurs, venaient tous les jours y étudier l'histoire et le progrès de l'art ...".

In Fortführung seiner Bemühungen um die Bewahrung der französischen Kunstdenkmäler macht Percier am 15.1.1796 in einem Brief an Lebreton, - damals Mitglied des Comité de l'instruction publique -, den Vorschlag, ein Werk unter dem Titel "Monuments des arts en France" vorzubereiten.¹ Er bittet um eine Finanzierung durch den französischen Staat, um dieses Inventar der wichtigsten Monumente zeichnen, stechen und publizieren zu können. Die Foliobände sollen, wie er in einem Exposé ausführlich erläutert, nach Départements geordnet, eine Auswahl der französischen Baudenkmäler und Skulpturen von der Antike unter Einschluss des Mittelalters bis in die Zeit Ludwigs XIV. enthalten. Percier erhofft sich davon eine Aufwertung des nationalen Erbes, das durch seine relative Unbekanntheit in den letzten Jahren der Missachtung und Zerstörung preisgegeben war. In der Wiedergabe der Kunstwerke durch exakte Stiche mit den Massangaben will er ihre Form für alle Zeit überliefern. Als ein Beispiel dessen, was ein Künstler für die Wiedergabe und Aufwertung von Bauwerken leisten konnte, führt er das Beispiel Piranesis an. Clérisseaus Publikation der antiken Bauwerke der Provence, von der die "Monuments de Nismе" 1778 herauskamen², war ebenfalls als erster Band von einer Serie der "Antiquités de la France" angelegt. Percier führt zwar nicht namentlich an, schreibt aber von mehreren Künstlern, die versucht hätten, die römischen Bauwerke der Provence herauszugeben, aber dadurch, dass die Unternehmen mit zu wenig Geld und zu wenig Sorgfalt unternommen wurden, scheiterten. Percier verweist auf die Vorarbeiten, die er für Paris und seine Umgebung schon geleistet hat und will den Band mit den Pariser Kunstwerken als ersten herausgeben.

¹ A.A.B.-A. carton L1.

² Die bisher unbekannten Vorzeichnungen Clérisseaus dazu befinden sich im Hittorffnachlass im Wallraf-Richartz Mus. in Köln. Karton 62.

Lebreton, dem Percier allein die Entscheidung über sein Projekt anheimstellt, gibt dem Gesuch nicht statt.

Das Werk L.P.Baltards von 1803-5 "Paris et ses monuments", das Écouen und Fontainebleau miteinschliesst, scheint von Perciers Vorhaben angeregt. Eines der Blätter beruht auf einer Zeichnung Perciers, und auch sonst ist die Bekanntschaft zwischen Percier und Baltard recht eng gewesen.¹

Die Salonexponate 1793-1798

Percier und Fontaine stellen auf den jährlichen Salons in der Abteilung Malerei regelmässig Architekturveduten aus, die entweder italienische Reminiszenzen wieder aufnehmen, oder aber, an der Architekturgeschichte orientiert, Vorstellungen entwickeln, die sich auf Bauaufgaben der Gegenwart beziehen und als Lösung angeboten werden.

Die grossformatigen Architekturaquarelle des Salons von 1793, die von Percier und Fontaine gemeinschaftlich signiert sind, tragen die folgenden Titel: "Vue de la grande Place de Florence", "Vue du temple de paix à Rome", "Fond d'une place à la manière des Anciens" und "Intérieur rempli des meubles". Von diesen Zeichnungen lässt sich keine in den mir bekannten Sammlungen nachweisen.²

- 1 op.cit. fig.14 bis "Percier del. Peintures et Consoles dans la Salle de Bal du Château de Fontainebleau."
- 2 nach coll. D. t.18. 457: "Description des ouvrages ... exposés au Louvre par les Artistes composant la Commune générale des arts. Le 10 Août 1793." P. no.21, 22, 23, 24.

In Bleistiftzeichnungen unter den italienischen Skizzen Fontaines, denen perspektivische Hilfslinien zugrunde liegen und die mit Farbangaben versehen sind, kann man Vorstudien für die beiden ersten Titel vermuten.¹

Die Zeichnung eines "Intérieur rempli des meubles" ist neben der Beschäftigung Perciers für das Mobiliar der Convention nationale das erste Zeugnis für Perciers Beschäftigung mit den Entwürfen von Innendekorationen und Möbeln.

Für das Jahr 1795 scheint die Beschäftigung mit den Theaterprospekten die Exponate zu bestimmen, wie die Beschreibung der Ruinenveduten nahelegt. Unter der Nummer 193 werden als gemeinschaftliche Arbeiten die folgenden Zeichnungen ausgestellt: "Ruines d'architecture à la gouache. Le fond représente un Temple & des Fabriques sur le devant est un portique d'ordre Corinthien. Plusieurs Ouvrages de ce genre sous le même numéro".² Zeichnungen, welche diesen Angaben entsprechen, sind mir nicht bekannt geworden.

Auf dem Salon 1796 signieren sie nicht mehr gemeinschaftlich. Während Fontaine unter der Nummer 168 "Deux dessins, vues d'Italie, à l'aquarelle" beiträgt, sind die drei Blätter Perciers wesentlich enger mit ausgeführten Arbeiten verknüpft. Die no. 357 "Fragments d'architecture de Rome, au bistre et à l'encre" dürfte eine seiner Zusammenstellungen von Reliefbruchstücken gewesen sein. Eine Zeichnung Perciers, die dieser Beschreibung entspricht, wird in der Académie d'architecture aufbewahrt. Die auf einem Folioblatt angelegte Tuschezeichnung stellt Architektur-

1 Fontaine "Vues anciens et modernes". Académie d'Architecture. P. 11b, 12a, b, 24-7.

2 coll. D. t. 18. 468. Explication des ouvrages ... Okt. 1795.

fragmente und Skulpturen aus den römischen Museen zusammen. Die Objekte sind in mehreren Ebenen hintereinandergestaffelt und durch Inschriften identifiziert.¹ Das "Intérieur colorié dans le goût des peintures antiques de Pompei", die no.358, ist insofern aufschlussreich, da es ebenso wie das "Intérieur rempli des meubles", no.24 des Salons von 1793, zu den frühesten Zeugnissen von Perciers Beschäftigung mit Innendekorationen gehört und deutlich als stilistische Legitimation "Pompei" anführt. Unter der no.356 wird ein "l'Intérieur d'un Muséum, dessiné à l'encre de la Chine" genannt, das als ein Vorschlag gemeint sein dürfte, um den mangelhaften Unterbringungsmöglichkeiten abzuhelpfen, denen die aus Italien herbeigeschafften Kunstwerke ausgesetzt waren.²

Eine lavierte Tuschezeichnung, die Percier in seinem Testament Lebas vermachte und dort beschreibt als "ayant une vase au milieu, à gauche un groupe de Jupiter et Junon et renfermant d'autres objets d'art" könnte mit dem "Intérieur d'un Muséum ..." identisch sein.³ Denn ein mit der Beschreibung des Testamentes genau übereinstimmendes Blatt Perciers, das sich heute im Musée Vivanel in Compiègne befindet, zeigt über die Ausstellungsstücke hinaus den Innenraum eines imaginären Museums.⁴

- 1 cf. Nizet. Deux dessins inédits de Charles Percier. L'Architecture 1910. 279-80. fig.58. Zusammen publiziert mit einem ähnlichen Blatt in Privatbesitz - Erben Famins - mit dem Titel "Divers fragments antiques et modernes", das Antikenfragmente mit denen der italienischen Renaissance vereint. fig.56-7. Ein weiteres Blatt dieser Art befindet sich in der École des Beaux-Arts unter dem Titel: "Divers fragments d'architecture et ornements exécutés à Écouen, Paris et lieux circonvoisins en MVXLII". no.31733. In 62 Erläuterungen wird die Herkunft der Stücke erklärt, die auf dem Blatt häufig datiert sind. Es ist signiert und auf das Jahr 8 (1799-1800) datiert. Es war auf keinem Salon ausgestellt.
- 2 cf. Von Percier und Fontaine mitunterzeichneter Protestbrief gegen den Kunstraub von 1796. publ.C.de Laborde. Union des Arts et de l'Industrie. P.1856. 173-4.
- 3 Testament Perciers. Duportal 1931. 97.
- 4 cf. Exp. Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province. Paris-Louvre 1974. no.110. fig.110.

Die Zeichnung Perciers zeigt einen Blick aus einem tonnen-
gewölbten Museumssaal in einen von gekuppelten Säulen um-
gebenen Hof. Die Wand des Saales ist von Pilastern geglie-
dert. In die dadurch gebildeten Wandfelder sind ohne ein
vermittelndes Profil Rechtecknischen eingeschnitten. Ein
breiter Trophäenfries, der auf Schilde schreibende Niken
zeigt, verläuft unter dem kassettierten Gewölbe, dessen
Gurtbögen mit Akanthus- und Grotteskenfriesen geschmückt
sind. Den Raum füllen in malerischer Aufstellung römische
Antiken der verschiedensten Art, die in Aufbauten zusammen-
gefügt sind. Die antiken Skulpturen, Marmormöbel und -ge-
räte sind oft freie Erfindungen oder Variationen nach den
Skizzen, die Percier in den römischen Museen zeichnete.
Eine Reihe ist jedoch identifizierbar.¹ Für die Gliederung
der Wände des Hauptsaaes nimmt Percier Anregungen auf, die
er in den unteren Sälen der Villa Borghese empfangen
hatte und die er weiterverfolgt, wobei sich die Beziehungen
zwischen den nun parataktisch geordneten Architekturteilen
noch weiter geklärt haben. Dass die Zeichnung auf dem Salon
von 1796 nicht als ein Capriccio sondern als ein Architek-
turprojekt verstanden wurde, beweist ein gereimter Salon-
kommentar:

"Ces beaux lavis sont de Percier,
Architecte que l'on répute,
Et qui par malheur n'exécute
Qu'avec de l'encre et du papier".²

Sämtliche vier auf dem Salon 1798 ausgestellten kolorierten
Architekturzeichnungen Perciers sind durch verschiedenste
Umstände heute in der Sammlung des Cabinet de dessins des
Louvre zu finden.

1 cf. Exp. Katalog supra. Bestimmungen von Mmes. S.Besques
und K.Biosse-Duplan.

2 coll.D. t.18. no.490. 958.

Das Medaillon "Vue d'une porte de Jardin italien" mit der
305 no.329 ist davon der konventionellste Entwurf.¹ Es zeigt
das Portal eines Parks hinter einer über einen Graben führen-
den Brücke. Zwei kleine Brunnen, von je zwei wasserspei-
enden Löwen flankiert, fassen die Brücke auf der zum Betrach-
ter hin liegenden Seite ein. Jenseits der mit einer Balustra-
de versehenen Brücke befinden sich auf zwei quadratischen
Trophäenpfeilern links eine Meleager-Artemis Gruppe, rechts
zwei zur Jagd gerüstete Nymphen.

Die von Percier am 22. Juli 1838 an den Louvre geschenkte
306 und auf dem Sarkophag rechts "1797" datierte und signierte
Zeichnung, die im Louvre als "Réconstitution d'une maison
antique" geführt wird, ist mit grösster Sicherheit als
"Interieur d'une fabrique italien" zu identifizieren.² Es
handelt sich keineswegs um die Wiederherstellung eines an-
tiken Gebäudes, sondern um das Pasticcio eines mit antiken
Reliefs und Architekturfragmenten errichteten italienischen
Landhauses, das um zeitgenössisch kostümierte Figuren be-
reichert ist, die in den Resten antiker Grösse den Annehm-
lichkeiten ihres Alltags nachgehen. Percier knüpft hier an
die französische Version des Ruinenbildes an, wie es ähn-
lich in den Architekturphantasien Hubert Roberts ent-
wickelt wurde.

Von einer Auseinandersetzung mit der Antike zeugt auch das
307 Exponat "Intérieur d'un palais romain".³ Die Vedute des

1 coll.D. t.19. 525. Explication des ouvrages ... 19.Juillet
1798. R.F.1741. Schenkung E.Verdiere 1891.

2 coll.D. t.19. 525 no.327. R.F.3994 cf.Exp. L.1972.no.717.

3 coll.D. t.19. 525 no.328 unter diesem Titel. - Auf diese
Zeichnung bezieht sich wohl die Kritik: "Ces dessins co-
loriés de Percier ..., magiciens dans les détails. Cet ar-
tiste est plutôt un Peintre d'Architecture qu'un Archi-
tecte, admirable dans l'exactitude, dans la finesse, dans
le goût, dans l'expression des fragments de l'antiquité;
mais cette richesse des fragments entassés (et c'est bien
la l'effet du luxe en tout genre) fatigue". coll.D. t.20.
187 Exposition ... par M.Chaussard. 1798. R.F.31 900. don
Mme Cabanel 1969. Exp.Dessins français de 1750-1825. Le
Exp.du Cab.dess. Louvre 1972. no.76.

Innern eines Renaissancepalastes zieht die Summe der Romstudien Perciers und vereinigt den tiefliegenden von Loggien eingefassten Brunnenhof vom Typ der Villa Giulia mit dem Ausgang zu den farnesischen Gärten und den reichen Antikensammlungen der Villa Borghese.¹ Wie ernst gemeint und auf eine Aufgabe bezogen solch eine Renaissancekompilation ist, zeigt die spätere Ausstattung und Einrichtung der Antikensäle des Louvre durch Percier.²

In dem "Salle de Venus" des Louvre verwirklicht Percier die hier entwickelte Vorstellung einer renaissancehaften Palastarchitektur als Rahmen für die Ausstellung von Antiken.

Das Problem eines Antikenmuseums in Paris, das durch den italienischen Kunstraub entstanden war, und das Percier in der Zeichnung des "Intérieur d'un Museum" von 1796 schon behandelt hatte und mit dem "Intérieur d'un palais romain" berührte, findet seinen grossartigsten Lösungsvorschlag in der Zeichnung "Intérieur d'un monument consacré aux arts dans le genre de ceux élevés pendant le XVIIe siècle."³

1 cf. "Roma villa Borghese" Inschrift auf der rechten Herkulesherme.

2 cf. pl.67. Salle de Venus. P & F. Recueil des décorations intérieures ... P.1801. u. C.Aulanier. Les Salles des Antiquités grecques. P.1957.

3 Auf den Photographien, die nur von der "Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux" zu bekommen sind, ist der obere Rand der Zeichnung beschnitten. Titel auf dem oberen Rand des Blattes 61 x 47 cm. Inv.32269. coll.D. t.19. 525 no.326. Exp.Dessins d'Architecture du XVe siècle. XLIXe Exp. du Cab.dess. Louvre. 1972. no.65 und abb.XIV. Die Zeichnung wurde 1838 von Percier testamentarisch A.Leclère vermacht.cf.Duportal 1931. 94-98: Testament Percier no.3 - und von diesem zusammen mit der ebenfalls ererbten Percierzeichnung "Porte de la Salle des Caryatidas" Inv.32297 im Jahr 1854 dem Louvre geschenkt. - Dossier Archives du Louvre L 8: 1854 - 29.6.1854.

309 Die grossformatige Zeichnung ist in schwarzer Kreide angelegt, mit Feder und schwarzer Tinte konturiert, dann in ocker, preussischblau, mattrot und dunkelgrün aquarelliert und schliesslich in Gouache weiss gehöht. Die Signatur befindet sich unten rechts.

Das Blatt zeigt einen Blick durch die drei Bogen einer Pfeilerloggia in eine immense Galerie. Diese Galerie hat über Pilastern Transversalbögen eingezogen, auf denen quer zum Raum Tonnengewölbe aufrufen. Das Licht fällt durch ein "Triforium", das unterhalb des Ansatzes der Transversalbögen verläuft, sowie durch Fenster mit Säulenstellungen und Serliana unterhalb der Quertonnen. Den Vordergrund nehmen zwei mächtige Pfeiler ein, deren Sockeln an allen vier Seiten reliefierte Basen vorgeblendet sind. Auf der linken Seite steht auf einer Basis mit den drei Grazien eine Minervastatue. Hinter ihr, in der Mitte der Groteskenfresken des Pfeilers, befindet sich ein Porträtmedaillon Raffaels, dem in einer Vierecktafel darüber sich Allegorien der Zeichenkunst und Malerei zuordnen. Dem entsprechen vor dem rechten Pfeiler eine Statue Apolls auf einer Basis mit den Musen, ein Medaillon Michelangelos und Allegorien der Zeichenkunst und Architektur. In den Zwickeln der Bögen über den Pfeilern stehen sich Medaillons mit Darstellungen einer "Pax" und des Janus gegenüber. Im Fries, der die obere Abgrenzung bildet, wiederholt sich in einem mittleren Feld die Allegorie einer "Pax", die umgeben von Genien thront. Sie wird umringt von einer schreibenden Historia, einem Flussgott und Kriegern zwischen zwei Feldzeichen mit Adler und Wölfin. Diese Friedensallegorien dürften sich auf den Friedensschluss von Campoformio vom 18. Oktober 1797 beziehen. Links und rechts des Mittelfeldes halten Niken Guirlanden und fassen so Medaillons Lorenzo Medicis, Leos des IX., eines weiteren Papstes und Heinrichs des IV. ein. In einem sichtbaren Deckenfeld des Tonnengewölbes der Loggia sind die Figuren der drei Künste

erkennbar.¹ An dem durch den rechten Bogen sichtbaren Wandpfeiler ist die sitzende Figur Marc Antonios zu sehen, als "divo Antonio incisor" bezeichnet. Die dargestellten Räume dienen der Ausstellung antiker Skulptur. Die einzelnen Stücke sind nicht voneinander isoliert aufgestellt, sondern Statuen, Reliefs, Kandelaber und Marmormöbel werden zu Gruppen geordnet, wobei Reliefs den Statuen als Basis dienen.²

Die Dekoration mit Groteskenfresken an den Pilastern und den Gewölben folgt weitgehend dem System und der Farbigkeit der Loggia der Villa Madama.³ In der Galerie sind die Wände bis zur Kapitellzone monochrom gehalten, so wie es Percier dann auch in den Antikensälen des Louvre wiederholt, um einen ruhigeren Hintergrund für die Statuen zu schaffen.

Die in dieses Projekt eingefügten Figuren sind in Trachten des späten 16. Jahrhunderts gekleidet.⁴ Percier versucht seinen Entwurf in der Vergangenheit anzusiedeln, um ihn für die Zukunft zu rechtfertigen. Der Titel des Blattes soll suggerieren, dass im 16. Jahrhundert solche Museumsbauten entstanden sind, was von dem ungleich bescheideneren Cortile del Belvedere und einigen Räumen der Uffizien abgesehen, eine Behauptung ist, die allein als eine Aufforderung verstanden werden kann.

Im folgenden Jahr wurde ein Wettbewerb vom Innenministerium ausgeschrieben, in dem die Künstler aufgefordert wurden, das Werk, das sie als ihr bestes erachteten, im Louvre auszustellen. Die Jury wird von den Bewerbern gewählt. Am 13. März 1799 wird von der "Jury des arts" in der Abteilung

1 cf. B.I. Ms 1006. 1.

2 identifizierbar: Marmorthrone. B.I. Ms 1011. 90. M. Pio Clementino und 21. Türen S. Peter und kapitolinischer Rossebändiger m. Sockelinschrift.

3 cf. B.I. Ms 1009. 29. 30. 31.

4 cf. Fontainebleauzeichnungen. B.I. Ms 1016. 2 Galerie de la Reine. Ms 1015. 17 Porte Dauphine, in denen Percier auch die Architektur mit Figuren in historischen Kostümen belebt.

Architektur Percier für sein "Musée" und Fontaine für das
"Rome ancien" ausgezeichnet.¹

1 coll.D. t.56 1754. 1755. 1757.

DIE INNENDEKORATIONEN 1798-1800

Das Schlafzimmer Mme. Récamiers 1798

Am 16. Oktober 1798 kauft der Bankier Récamier das von Cherpitel erbaute Hotel Necker in der Chausse d'Antin no.7 und lässt es neu ausstatten. Das Schlafzimmer von Madame Récamier und dessen Möbel sind durch Umrissstiche in Krafft-Ransonette bekannt.¹ In dem mitgestochenen Titel wird als Architekt L.M.Berthauld genannt. Eine traditionelle Zuschreibung nennt jedoch als wahren Urheber der Entwürfe Percier.² So schreibt eine Nichte Madame Récamiers: "Cet hôtel fut confié à Berthault pour être restauré et meublé, et on lui donna carte blanche pour la dépense. L'architecte s'acquitta de sa tâche avec un goût infini et se fit aider, dans son entreprise, par Percier. Le bâtiment fut réparé, augmenté. Chacune des pièces de l'ameublement, bronzes, bibliothèque, candélabres, jusqu'au moindre fauteuil, fut dessiné et modelé tout exprès. Jacob, ébéniste du premier ordre, exécuta les modèles fournis."³

Louis-Martin Berthauld (1771-1823) gilt als einer der ältesten Schüler Perciers und tritt mit dem Grossteil seiner nachweisbaren Arbeiten als ausführender Architekt im Auftrage

1 K.R.P. fig.90-92.

2 cf. R., G. & C.Ledoux - Lebard. Le décor de la chambre à coucher, du consulat à la restauration. Mme. Récamier, la reine Hortense, Mlle. Mars. B.S.H.A.F.1947-49. 9-17. - La décoration et l'ameublement de la chambre de Mad. Récamier sous le Consulat. G.B.A. t.40. 1952. 175-192 und 1955. 299-312. - La décor de la chambre à coucher du Consulat à la Restauration, Mad.Récamier, la Reine Hortense, Mademoiselle Mars. B.S.H.A.F.1947-1948.9-17.

3 Mme.Lenormand. Souvenirs et Correspondance tirés des papiers de Mme Récamier. 3e ed. P.1860 t.1. 25.

Perciers und Fontaines in Erscheinung.¹ Das gilt für Bauten und Gärten in Malmaison, Jonchère und Compiègne, wovon Fontaine und Percier in den "Résidences des Souverains" schreiben: "Nous fîmes des plans, des devis et des projets. L'exécution en fut, dans la suite confiée à M. Berthauld, qui obtint la direction des Bâtiments de Compiègne."² Dieses Zimmer der Madame Récamier war lange Zeit eine Sehenswürdigkeit, das Besuchern gezeigt wurde, ohne dass sie mit Madame Récamier bekannt waren. In einigen Memoiren und Reisebeschreibungen finden sich detaillierte Schilderungen dieses Raumes.³

314-6 In dieser Ausstattung, deren Farben und Materialien bei Krafft-Ransonette beschrieben sind⁴, wurde ein nach den Jahren der Revolution völlig ungewohnter Luxus betrieben, der aber auch bis in die Zeit des Empire hinein kaum seinesgleichen hatte.

Grosse Spiegel aus einem Stück, in der Mitte aller Wände montiert, setzten die Raumteile in Bezug zueinander und füllten den Raum mit Licht. Die Längswände gliederten vor einem violetten Grund vier Mahagonipilaster mit einem weissgrundigen Arabesken-dekor, welche auf einer weissen Marmorbasis standen und vergoldete Kapitelle trugen. Die Mitte nahm ein Spiegel über einem Mahagonisekretär mit figürlichen Bronzeappliken ein, dem der gleichgestaltete Kamin der gegenüberliegenden

1 cf. Gabet. 1831. Lance. 1872 t.1 nicht erwähnt: Boudoir turc-Princesse de Courlande K.R.P. fig.89.

2 Percier & Fontaine 1833 Textbd. 15o.

3 Mémoires complets ... de Laure Junot. Duchesse d'Abrantès. P.1967. t.1. 288. J.F.Reichard. Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803: Hamburg 1804. 3 t. t.1. 222-6. A.v.Kotzebue. Parismemoiren. 1804. M.Berry. Extracts from the Journals and Correspondance of Miss Berry from the year 1783 to 1857. L.1866 t.2. 121 - 10.4.1802. Journal de Mme. de Cazenove d'Arlens. Deux mois à Paris sous le Consulat. P.1903. 7o - 7.3.1803.

4 K.R.P. Explications ...

Wand entsprach. Die Mahagonitür seitlich zwischen den Pilastern war in sechs Felder aus gelben Zitronenholz geteilt, die Kränze und Sterne oder Mäander und Niken als Silberappliken schmückten. Architrav und Fries, die den Raum nach oben schlossen, waren in violetterm Granit und mit polychromen Emblemen in Rechteckfeldern ausgemalt.

Das Bett war den beiden Fenstern gegenüber vor eine Wand gestellt, die ein violetter Seidenvorhang bedeckte, welcher im oberen Teil von einer graugoldenen Schabracke abgeschlossen wurde. Der Typus des Bettes "en bateau" war neuentwickelt. Fuss- und Kopfende bilden Konsolen, auf denen stilisierte Schwanenfiguren ruhen.¹ Sie halten das Ende einer geschnitzten Guirlande, die den Segmentausschnitt der oberen Kante der Bettseite bildet. Feuervergoldete Bronzeappliken in Form von Arabesken und Niken kontrastieren mit dem Rotbraun des Mahagonibettes. Das Bett war auf einen Sockel von zwei Stufen gestellt und wurde von einer Jardiniere und einem Nachttisch mit einer Öllampe flankiert, die noch einmal von einer Marmorstatue der "Silence" von Chinard und einem marmornen Kandelaber eingefasst wurden.² Der an einem vergoldeten Kranz aufgehängte Betthimmel war aus weissem indischen Stoff. Nach dem Bankrott Récamiers 1808 wurde das von den Brüdern Jacob geschaffene Mobiliar zerstreut.³

- 1 nach G. Janneau. *Le Style Directoire*. P. 1938. das erste Auftreten dieses Motives an Möbeln. cf. Delalande. *Oeuvres*. B.B.A. Rés. 117 fol. t. 3 cah. IX. 2. "Lit antique". 3 Bettentwurf cah. VII 3 "Arcove (1) ceintre antique". 4 "Arcove a Fronton ..." mit sehr ähnlichen Formen. für die Ableitung des Schwanenmotivs, das weitgehend Percier eigen ist: J. P. Samoyault 1975. 462 sq. besonders Anmerkung 23.
- 2 R., G. & C. Ledoux-Lebard. Chinard et ses rapports avec les Récamiers. A propos d'une oeuvre identifiée du sculpteur ayant figuré dans la chambre de Mme. Récamier. B.S.H.A.F. 1948. 72-77.
- 3 cf. D. Ledoux-Lebard. *Les Ébénistes parisiens du XIXe siècle (1795-1870)*. P. 1965 fig. Bett XLVII, Nachttisch XLVIII, LX. Heute sind die Möbel in der coll. Lem. Ein sehr ähnliches Bett, aber ohne das Guirlandenmotiv, befindet sich im Musée des arts décoratifs, Paris. fig. 101 Janneau 1965.

Eine Zuschreibung an Percier wird dadurch wahrscheinlich gemacht, dass sich die Prinzipien der Komposition und nahezu alle Motive in den für ihn gesicherten Entwürfen des "Recueil de décorations intérieures ..." nachweisen lassen.¹

Dem Bericht Miss Berrys, einer Bekannten Horace Walpoles, ist es zu entnehmen, wie 1802 weitere Räume ausgestaltet waren, von denen jedoch keine Abbildungen überkommen sind. Das Bad wird geschildert als: "... a beautiful little salle de bain. The walls inlaid with satinwood and mahogany, and slight arabesque patterns in black upon the satinwood." Dann heisst es: "... a very little boudoir entirely lined with gilted peagreen lustrings, drawn altogether in a bunch in the middle of the ceiling."²

Zum "Recueil de décorations intérieures ..."

Auf eine Anfrage Napoleons nach den besten französischen Architekten antwortet der Consul Lebrun am 2. Vendémiaire des Jahres IX:³ "Percier & Fontaine ... ont des conceptions charmantes habiles dans le détail de leur art qu'ils ont puisé dans l'antiquité, leurs productions sont extrêmement soignées, ils ont beaucoup de succès dans la décoration des intérieurs et dans les dessins de meubles."⁴ Was Percier

1 4 Mahagoniarabeskenpilaster. fig.1, 36, 37. Bett auf Sockel fig.1, 13, 19, 65. flankierender Kandelaber und Statue fig.1. Kandelaberform fig.1. Nachttischtypus fig.14. Öllampe fig.18 no.7. Guirlande als obere Bettkante fig.50. Bettvorhang fig.19.

2 Miss Berry. 1866 t.2. 191-2.

3 24.9.1800.

4 A.N. F¹² 1232 publ. A.A.F 1872. 49.

und Fontaine vor 1800 an Entwürfen geschaffen haben, muss, wie aus dem Bericht Lebruns hervorgeht, nicht unerheblich gewesen sein. Es ist noch nie versucht worden dies zu klären. Zu einer verbreiteten Fehleinschätzung der Datierung ihrer Innendekorationen hat die Tatsache geführt, dass die Veröffentlichung der Dekorationsentwürfe im "Recueil de décorations intérieures ...", die sie, wie das erste Titelblatt ausweist, 1801 begonnen haben, später in die Ausgabe von 1812 integrierten und ein neues Titelblatt und Vorwort vorhefteten.

Abgesehen von dem Irrtum, eine Veröffentlichung erst um 1812 anzunehmen, wird, wenn auch ohne Begründung, die Meinung vertreten, dass die Lieferungen erst 1806 begonnen hätten.¹ Diese Meinungen führen meist zu dem Urteil, dass die im "Recueil ..." enthaltenen Entwürfe ähnlich spät anzusetzen seien und in die Zeit des Empire fallen.²

Der Annahme eines späteren Publikationsbeginnes als 1801 widerspricht die Mitteilung Perciers in einem Brief an Paris von 1804, dass schon eine zweite Auflage vorgesehen ist.³ Auch bedankt sich Percier in einem Brief vom 12.11.1805 an Canova für dessen Lob des "ouvrage des meubles" und verspricht ihm weitere Lieferungen.⁴ Da Thomas Hope in seinem, wie auch das Vorwort zeigt, weitgehend von Perciers "Recueil ..." abhängigen Buch der "Household Furniture" von 1807 als Vorbild für seine Abbildungen 12 und 33 die Abbildungen 16 (5) und 21 des "Recueil" benutzt, muss die

1 R.G. et C.Lebard Ledoux. 1954. 179.

2 S.Grandjean. Empire furniture. L.1965. 28: "motifs employed 1800 to 1820 and after."

3 P.Marmottan. Percier à son collègue Paris. B.S.H.A.F. 1922. 327 sq.

4 Bassano. Mus. civ. VII. 785. Commune.

Publikation Perciers 1807 zumindest soweit gediehen gewesen sein.¹

In einigen seltenen Fällen existieren Ausgaben allein mit einem Titelblatt von 1801. Sie umfassen dann nur 36 Bildtafeln und sind ohne Vorwort.² Aus einer gedruckten undatierten "Annonce" geht hervor, dass die Lieferungen zu je sechs Blatt erfolgten.³ Es ist falsch zu vermuten, dass der "Recueil" vor 1812 selten gewesen wäre, denn den Eindruck einer sogenannten Ausgabe von 1801 macht nur eine Reihe, die unterbrochen wurde und separat gebunden ist. Fast alle mir bekannt gewordenen Exemplare des "Recueil" mit einem Titelblatt von 1812, die ein Vorwort und alle 72 Tafeln enthielten, hatten ebenfalls noch das Titelblatt von 1801 dem Tafelteil vorausgestellt. Die nötige und endgültige Klärung in der Frage, wann die Lieferungen des "Recueil" herausgegeben wurden, schafft eine bisher dafür unbekannte Quelle. C.P.Landon berichtet in den jährlich herausgegebenen Bänden des "Précis historique" von 1801 an über die in Paris publizierten Kunstbücher. Diesen Listen ist zu entnehmen, dass bereits 1801 zwei Lieferungen, - "cahiers" -, vorlagen, also bis Tafel 12 publiziert war. 1802 kam die dritte Lieferung heraus, die vierte wird nicht erwähnt. 1803 wurden die Lieferungen fünf und sechs ediert und 1804 die Nummer sieben. Der Jahresband 1805 ist der letzte des "Précis historique" und er erwähnt noch die achte und neunte Lieferung, das bedeutet, dass der "Recueil" im Jahre 1805 bis zur Seite 54 gediehen ist. Dies steht im Widerspruch zu allen bisherigen Mutmassungen, die eine Datierung der darin enthaltenen Entwürfe in die Zeit des Kaiserreiches vorschlugen.⁴

1 Th.Hope. Household Furniture. L.1807. 13-14. cf.D.Watkin. 1968. 199, 209-10 und Einleitung des Nachdruckes. ed. C.Musgrave. Th.Hope. Household furniture. reed. 1970. 9.

2 exx. Bibliothèque royale, Brüssel, B.E.B.-A.

3 coll.A Paris.

4 C.P.Landon. Précis historique ... P. t.1. 1801. 366, t.2. 1802. 216, t.3. 1803. 77. 180, t.4. 1804. 263, t.5. 1805. 319. 334.

Wie auch die "Palais, Maisons et autres Edifices modernes ... à Rome" von 1798 sind sämtliche Tafeln von Percier und Fontaine signiert und von Percier selbst gestochen worden. Auf diese Weise bilden Erfindung, Zeichnung und Reproduktion eine Einheit, in der nichts von der Präzision des Stils Perciers verlorengeht. "(Percier) ... has ... been able in many of the etchings which he himself has made from his compositions of this description, to improve, through the freedom and the gracefulness of his touch, on the merit of the original drawings; whereas, under a strange and a less skilful hand, the spirit of the originals must have entirely evaporated in the representation."¹ Der Umrisstich bringt bei Percier in einem Liniengefüge die Komposition auf die leicht fassbare Form des Risses und verfolgt zugleich die Motive der Dekoration bis in das kleinste Detail. So bot sich dieses Buch von der Anlage her als das Musterbuch an, das es in der Folge wurde. Durch die Aufhebung der Körper, durch die alleinige Umsetzung der Volumen in Linien entsteht der Eindruck, dass den Dekorationsmotiven, deren Umrisslinien eine grössere Dichte haben als die Grenzlinien der grossteiligen Strukturen des Raumes oder der Möbel, eine wichtigere Rolle zukommt, als sie in der Ausführung wirklich haben.² Um diesem Mangel, der durch den völligen Verzicht auf Schattierung und Binnenzeichnung verschärft wird, abzuhelfen, sind von vorneherein kolorierte Ausgaben unter der Aufsicht Perciers und Fontaines entstanden.³ In zwei Pariser Privatsammlungen existieren noch kolorierte Teilausgaben des "Recueil". Die Blätter in der Sammlung A.Decourt wurden um 1900 von E.Hessling unter dem Titel "Documents de Style Empire. Percier-Fontaine. Recueil

1 Hope 1807. 13-14.

2 cf. S.Giedion. Mechanisation takes command. N.Y.1969 (Erstausgabe 1948). 339: "Fontaine (sic !) plates are not easy to read; in them the spatial dissolves into the decorative which overruns everything."

3 "mia vita".

des décorations " in Paris publiziert. Durch eine sorgfältige und in sich stimmige Kolorierung ausgezeichnet, entsprechen die in der Sammlung vorhandenen 18 ersten Seiten des "Recueil" den Materialangaben Perciers und scheinen verlässlich. Weitere Blätter in einer zweiten Pariser Sammlung¹ weisen nur leichte Angaben der Grundtöne auf und können als eine nicht zu Ende geführte aber verlässliche Fassung gelten. Abgesehen vom Unterschied in der Farbtintensität bestehen zwischen den beiden erwähnten Teilausgaben keine gravierenden Widersprüche. Ausser den kolorierten Blättern der Pariser Privatsammlungen ist mir noch eine aufwendig kolorierte Ausgabe im Musée des arts décoratifs zur Kenntnis gelangt. Die letztere wurde erst um 1825 von B.Schlick koloriert, wobei die Tafeln in eine andere Ordnung gerieten. In der Farbgebung ist dieses Exemplar oft frei und weicht von dem Genannten und den Originalen ab.² In der Folge erlebte der "Recueil" eine Wiederauflage und häufige Nachdrucke, die seine Bedeutung bis weit in das 19. Jahrhundert hinein erkennen lassen.³

Der "Recueil ...", der in jeder grösseren Bibliothek und oft in mehreren Exemplaren zu finden ist, hat eine weite Verbreitung und offensichtlich sehr hohe Auflagen gehabt. So schreibt Fontaine: "Ce dernier ouvrage avait obtenu un succès assez grand pour que les produits de la vente aient, pendant longtemps lorsqu'il parut, suffi aux

1 coll.A.

2 MAD. no. 33716 Schenkung David-Weill.

3 P & F. Recueil ... P. 1827 unverändert gegenüber Ausg. 1812. - Recueil ... Suppléments J.Borsato. Venedig 1843. 12o fig. - Innendekorationen. Berlin - Wasmuth - 1888. - Recueil ... P. s.a. ed. Hessling - Recueil ... ed. a.Guerinet. P. s.a. 4o. 8o fig., ohne fig.3o. Bibl. École de Louvre. R 4^o 559o. Mit dem Recueil ... nichts zu tun hat: J.Mariotte. Style Empire. Complément de Percier et Fontaine ... 100 Compositions d'après les Originaux. 5o pl. dont 21 en couleur. P.1893 nach unbenannten Vorlageblättern etwa im Stil an La Mésangère anschliessend.

dépenses de la gravure des maisons de campagne qui avaient été notre premier essai dans nos entreprises de ce genre".¹

Das Atelier Isabey's 1798

Die erste Lieferung des "Recueil ..." von 1801 umfasste fünf Blätter mit Entwürfen für ein "Atelier de peinture du C.I...". Es handelt sich dabei um die Wanddekorationen und die Ausstattungsstücke des Ateliers Jean-Baptiste
320 Isabey's. Eine sichere Identifizierung und Anhaltspunkte für die Datierung erlaubt das vom 19. Juli 1798 an als no.39 auf dem Salon ausgestellte Bild Louis-Leopold
321 Boilly's "Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey."²
Das Bild des Louvre stellt eine Künstlerversammlung vor einer der zweiten Tafel des "Recueil" entsprechenden Wanddekoration dar. In der Mitte des Bildes ist Percier zu erkennen, der ein Blatt Papier hält, welches Fontaine und über Perciers Schulter hinweg, Thibault betrachten. Diese Gruppierung dürfte sich auf ihre damals gemeinsame Anstellung als Bühnenbildner an der Oper beziehen.
27 Ölstudien zu den einzelnen Portraits und Figuren befinden sich im Museum in Lille, darunter auch die von Percier und Fontaine. Ein Medaillon in Pariser Privatbesitz
322 von der Hand Boilly's zeigt gesondert Percier und Fontaine.³
Allgemein wird das "Atelier Isabey's" für ein Atelier Isabey's im Louvre angesehen. Doch in den Katalogen des Salons von 1798, der wie immer im Juli stattfand, ist Isabey in den beigefügten Adressenlisten mit der rue Saint-Marc no.27 ausgewiesen.

1 "mia vita".

2 Coll.D. t.20. 200 Explication ... 1798. no.39. Louvre R.F. 1290 bis. cf.Exp.L.1972 no.31 mit Literaturangaben.

3 Auf der vorbereitenden Skizze in Lille ist kein Dekor sichtbar. Mus.Lille 15771 dess.115. Photo nach Medaillon-porträt in Kopie "mia vita" - Quelle für die Identifizierung: coll.D. t.19. 527 Exposition du Salon de l'an VI ou les tableaux en Vaudevilles.

Seine Wohnung in der Galerie des Louvre kann Isabey erst im Winter 1798, nach dem Tode des Vorbesitzers, des Uhrmachers R.Robin, bezogen haben.¹

Eine nachträgliche Einfügung der Dekorationen Perciers in den Hintergrund der Künstlerversammlung ist auszuschliessen, denn wie eine Untersuchung des abgehängten Bildes erwies, sind die Übergänge zwischen Figuren und Hintergrund völlig homogen.

Wenn die Szene in der Wohnung Isabey's in der rue Saint-Marc angesiedelt ist, kann man für die Raumdekoration den Juli 1798 als Datum ante quem annehmen.

Zwischen den gestochenen Abbildungen Perciers und dem Hintergrund des "Ateliers Isabey's" bestehen einige kleine Unterschiede. Vor allem ist die Büste der Minerva nicht nach dem Projekt Perciers gestaltet, sondern in die Nische ist eine Bronzestatue von einem anderen Typus gesetzt.

323 Über einer Sockelzone aus grauem Marmor wird die Längswand von 4 Magaronpilastern mit einem sparsamen Dekor auf hellem Grunde gegliedert. Die Pilaster ruhen auf einem vorkragenden Gebälkstück über Löwenmonopodien. Die seitlichen Wandfelder zwischen den Pilastern schmücken monochrom rotbraune Bilder der "Architecture" und "Peinture", die auf der gegenüberliegenden Wand durch Bilder der "Gravure" und "Sculpture" zu den vier Künsten vervollständigt werden. Das mittlere Feld nimmt, von Insignien Apolls und Minervas flankiert,

1 cf. O.Merson. Les Logements d'artistes au Louvre (2eme art.) G.B.A. 1881. t.2. 276. Zu R.Robin: E.H. Bailly. Watchmakers & Clockmakers of the world 1929, 1951. 272. H.L.Tardy. Dictionnaire des Horlogers français P. s.a.: "Il demanda en 1785 un logement au Louvre qui lui fut accordé. Il mourut en l'an VII, Galerie du Muséum." das heisst Sept.1798 - August 1799. Die Salonkataloge 1799 führen Isabey mit einer Wohnung im Louvre. Der Artikel von 1881 spricht von erheblichen Umbauten nach dem Tod Robins für Isabey.

ein Ofen ein, auf dem eine kolossale Minervabüste steht. In der oberen Wandzone halten Niken über den Pilastern eine Guirlande, die zwischen Fackeln die Porträtmedaillons italienischer Künstler einfasst.¹ Dieser Fries wird um das ganze Zimmer umlaufend geführt, scheint aber seine Thematik dann zu wechseln, da über der Bettwand das rechte Medaillon eine Dantedarstellung zu sein scheint. An dieser Wand ist zwischen zwei Pilastern ein Vorhang gespannt, vor dem sich das Bett auf einer Estrade befindet. Es wird von einem Kandelaber und einer Statue auf hohem Sockel flankiert. Seitliche Wandvorsprünge tragen in Kränzen die Namen der Stätten Griechenlands.² Die längsrechteckige

324 Decke trägt in der Mitte ein Medaillon mit einem Doppel-
porträt des Apelles und Zeuxis. Von einem Palmettenfries,
20 Sternen und einem Mäander umgeben, wird das Mittelmotiv
von einem Sechseck eingefasst. Die verbleibenden Felder
zu den Seiten hin nehmen Gespanne mit den Wagen Dianas
und Apolls ein, diesen sind je zwei Medaillons mit ihren
Attributen zugeordnet.

Die Vorzeichnungen zu diesen beiden Allegorien des Tages
und der Nacht sind als Calques im Musée des arts décoratifs
325-6 zu finden.³ Auf jeweils zwei Blättern werden die Figuren
Apolls und Dianas vorbereitet. Die letztere ist, wie die

327 guirlandentragenden Niken, eine Übernahme aus der Villa Madama.⁴

1 Von links nach rechts: Guernico, Veronese, Tizian. A. Carracci, Michelangelo, Raphael, Leonardo da Vinci, Zampieri, Perugino, del Sarto, Cimabue. *Auf dem Bilde Boilly's von links nach rechts: A. Sacchi, A. del Sarto, Perugino, Domeniquino, Leonardo, Raphael, Michelangelo, H. Carracci, Titiano, P. Veronese, Guernico. Also seitenverkehrt und unter Auslassung von Zampieri und Cimabue, die durch Domeniquino und Sacchi ersetzt sind.

2 lesbar: Athen, Korinth, Delphi, Samos, "Sictone".

3 M.A.D. C G F 38.

4 cf. B.I. Ms 1009. 34 des weiteren J. Flaxman. Compositions from the Tragedies of Aeschylus. The Persians L. 1795 fig. 28.

Insgesamt ähnelt das Bildprogramm des Ateliers Isabey weitgehend dem des "Monument consacré aux arts ..." von 1798. Wie dieses enthält es eine Galerie der Künstler des 16. Jahrhunderts.¹ Formale Übernahmen sind die Tondi mit Guirlanden und Niken als oberer Abschluss und die Darstellung der bildenden Künste. Im Atelier Isabey tritt meines Wissens das erste Mal eine Folge der Stätten Griechenlands in Erscheinung, wenn auch nur in Form von Inschriften.² Die farbliche Gestaltung war äusserst zurückhaltend. Sie beschränkte sich auf das Braunrot des Mahagonis und der "Panneaux à la manière étrusque", vergoldetes Ornament und drei verschiedene Weissabstufungen.³

Die Dekorationen für Dumanoir, Chauvelin, Gaudin, Ouvrard und Michel 1799

In seiner Biographie schliesst Fontaine an eine Stelle über das Kolorieren der "Palais et Maisons de Rome" von 1798, welches er in die letzte Zeit des Directoire einordnet⁴, folgende Zeilen über Aufträge für Innendekorationen an: "Des banquiers, des fournisseurs se hâterent à montrer les richesses qu'ils avaient acquises. Messieurs Dumanoir, Gaudin, Ouvrard, Michel, et quelques autres encore nous chargèrent alors du rétablissement, de l'arrangement de leurs maisons. Nous devîmes, je ne sais trop comment des

1 von Percier und Fontaine wiederaufgegriffen im Louvre. Musée Charles X. Salle 236. Fries.

2 cf. Klenze: Glyptothek, Ismaning, Hofgartenarkaden.

3 "Recueil ..." Texte explicatif. rotfigurige attische Vasen hatte Percier einzig in Florenz gezeichnet: B.I. Ms 1010. 59. Die aquarellierten 4 Entwurfszeichnungen zu den Panneaux in der coll. Lefuel. Percier wiederholt einige Motive der Dekoration des Ateliers Isabey in dem Frontispiz für: C.P. Landon. Annales du Musée t.1.1801.

4 Ende des Directoire 10.11.1799.

hommes de vogue; et ces divers travaux plus lucratifs pour nous que les revenus de nos ouvrages nous obligèrent à suspendre un peu et à ne pas publier avec la même exactitude des livraisons des édifices et palais de Rome,..."

Die hier aufgezählten Aufträge, die in das Jahr 1799 fallen, erlauben, nur mit dem Anfangsbuchstaben genannte Auftraggeber im "Recueil" zu identifizieren. Ein weiterer Name, der Chauvelins, wird an späterer Stelle zusammen mit Gaudin genannt und zwar hatte Joséphine Bonaparte nicht lange - "récemment" - vor dem Oktober 1799 die ausgeführten Innenausstattungen in ihren Häusern gesehen.

- Noch in der ersten Lieferung, zusammen mit den Entwürfen für
328 das Atelier Isabeys, war auf Seite 6 enthalten: "Fauteuil
et Vases exécutés à Paris dans la Maison du C.D. ..."
und als erstes Blatt der zweiten Lieferung die Seite 7:
"Cheminée exécutée à Paris pour le C.D. ...". Dass der
329 "Candelabre exécuté chez Mr. D. à Paris" und "Cheminée
exécutée chez Mr. D. à Paris ...", die als Seite 23 und
27 herausgegeben werden, den ersten beiden Entwürfen eben-
falls zuzuordnen sind, ist wahrscheinlich. Die Änderung
der Anrede "Citoyen" in "Monsieur" spricht nicht dagegen,
sie erfolgt konsequent von Seite 19, das heisst 1802, an.

Duranoir hatte als chef-de-division am Ägyptenfeldzug teilgenommen und am 9.10.1799 auf der "La Carène" Bonaparte in Frejus eingeschifft. Einige Monate später wird er zum Konteradmiral ernannt.¹ Dennoch bleibt es schwer verständlich, wozu er sich einen Thronstuhl auf einer doppelten

1 Biographie univ. ed. Michaud t.9. 1835.

- Estrade fertigen liess, der den späteren Thron Napoléons, den Percier für die Deputiertenkammer entwarf, vorweg-
- 329 nimmt.¹ Die Grundform ist von römischen Marmormöbeln abzuleiten.²
- 330 Die Kamine sind aus glatten weissen Marmorstücken zusammengefügt, Wangen und Gesims liegen in einer Ebene. Frieze, Profile und Ornamente sind als metallene Appliken aufgeheftet. Struktur und Ornament sind so im Material gänzlich verschieden und nicht miteinander verwechselbar. Blaugrüne Medaillons schliessen formal an Porzellanmedaillons Wedgewoods an.
- 331 Ein Band des Musée des arts décoratifs enthält eine Zeichnung, die nicht von der Hand Perciers ist und eine Kommode darstellt, die dem Kamin für Dumanoir auf der Seite 27 entspricht. Es ist bei Inneneinrichtungen dieser Zeit die Regel, eine gleichgestaltete Kommode dem Kamin gegenüberzustellen. Die Einlage der Türen mit gelben Zitronenholzfeldern und die teilweise Ausführung der Metallappliken in einer grünen Patinierung weisen den Entwurf der Zeit des Directoire zu und lassen es als wenig wahrscheinlich erscheinen, darin einen Nachfolgeentwurf nach dem Stich auf Seite 27 von 1803 zu sehen.³ Es kann durchaus möglich sein, dass eine solche Kommode tatsächlich existierte.

François-Bernard de Chauvelin, ehemaliger Botschafter in England, besass in der rue Chantereine das Haus

- 1 M.A.D. no.14421A von der Restauration verändert: "N" entfernt, Krone hinzugefügt.
- 2 italienische Variante: coll.Praz. fig.72 in Grandjean. 1965. Nach dem "Journal" beaufsichtigt Dufour am 4.11.1804 Arbeiten für Dumanoir in St.Vrain.
- 3 MAD. t.106. 6353 bis. Geschenk H.Fourdinois 1907 cf.eine in den Motiven des Gesimses gleichgestaltete Empirekommode in Fontainebleau. E.Hessling. Documents et mobilier du Style Empire. s.a. fig.XXIX.

333 no. 48.¹ Es lag links der Zufahrt zum Hotel Bonapartes.

Das noch erhaltene Haus liegt heute auf dem Hof des Anwesens rue de la Victoire no. 60. Das Haus ist in einen grösseren Gebäudetrakt integriert, aber die Räume sind in der ursprünglichen Disposition erhalten. Die Wände sind mit Boiserien des 19. Jahrhunderts im Stil Louis XVI verkleidet und von den Dekorationen des Jahres 1799 ist in diesem Zustand keine Spur mehr zu finden. Der rechte kleinere Salon lässt sich wohl mit dem identifizieren, für
334 den Percier als Seite 7 des "Recueil" eine Wanddekoration entwarf. Diese ungewöhnlich unarchitektonische Wandgliederung die Percier als "Temple de Vénus" bezeichnet, erinnert an die Bühnensentwürfe für das Ballett "Psyche". Mit dünnen Säulen und drei Giebelfeldern bildet er um den Kamin in der Mitte einen stark illusionistischen Dekor, der seine Anregungen vom dritten pompejanischen Stil nimmt. Percier nennt im "Texte explicatif" die Formen "arabesque", ein Begriff, den er, wie alle seine Zeitgenossen, für Grottesken anwendet.² Für Chauvelin liefert Percier weiterhin die Entwurfzeichnung für einen Lüster. Nach Perciers Angaben hatte
336 Chauvelin nur wenige Kristalle dafür, sodass dieser Mangel durch Reichtum an Bronzen auszugleichen war. Dieses Motiv der nach aussen gewendeten Greifenprotome wird zu einer bevorzugten Form der Lampenentwürfe des Klassizismus.³

1 A.N. Plan F¹³ 49. Plan cadastral F³¹ 75 Ilot 15. Nachbesitzer Latouillier. Archives Seine D Q 18. 125. spätere nos. 46. 299. 62. 54.

2 Eine vereinfachte Version als no. 113. bei P. de la Mésangère. Meubles et Objets de Goût. P.1802-35. hat zur Ausgestaltung eines Raumes in Capodimonte geführt. cf. N.Praz. Il gusto neoclassico. Florenz 1940. fig.216: Zeichnung von d'Anna. Coll. Sapegno. Rom.

335

3 Originalzeichnung Perciers coll.Lefuel.

- 337 Vom Haus des Ministers Gaudin existiert eine Skizze Fontaines, die als "la maison de M. Gaudin à la chaussée d'Antin" durch eine Beischrift ausgewiesen ist. Sie zeigt einen flachen eingeschossigen Bau mit einem mittleren ionischen Portikus von vier Säulen. Die Seitentrakte haben je drei Fenster. Die frühesten Katasterpläne der Archives nationales von 1809 erlauben es nicht, eine der Villen in der Chaussée d'Antin damit in Zusammenhang zu bringen.¹

Die beiden Blätter des "Recueil ..." zeigen als Seite 36 und 37 die Schlafzimmer Gaudins und seiner Frau. Im Zimmer

- 338 Gaudins liegen sich an den Längsseiten die Tür und ein Kamin gegenüber, beide sind gleich gestaltet und weisen einen hohen Rundbogen in der Mitte auf, der von Architraven auf Pilastern gerahmt wird. Die unteren zwei Drittel seines Zimmers bedeckt ein Wandvorhang, vor dem das Bett auf einem Sockel steht.² Darüber erscheint als ein Wandgemälde eine Nike auf einem Rossewagen, die als die direkte Vorform von Cartelliers "La Gloire distribuant les couronnes" von 1810 über dem Tor unter der Kolonnade des Louvre gelten kann. Cartelliers Skulptur entstand nach einer Entwurfszeichnung Perciers. Die Decke des Zimmers Gaudins hat eine sparsame Felderdekoration mit wenigen figuralen Motiven.

- 340 Dem gegenüber ist die Ausstattung des zweiten Schlafzimmers von äusserster Ornamentfülle. Die übliche Gliederung mit vier Arabeskenpilastern trägt einen reichen Guirlandenfries. In beiden Wandfeldern seitlich der mittleren doppelflügeligen Tür sind in illusionistischer Malerei Teppiche scheinbar über einen Architrav gehängt, die Mitte der Felder schmückt ein Medaillon, umgeben von einem üppigen Grotteskendekor. Ein Aquarell Perciers in der Sammlung Lefuel lässt die originale Farbgebung der Grottesken auf einem

1 A.N. F³¹ 48. 149.

2 cf. G. Janneau. L'Empire P. 1965. fig. 103: Bett heute coll. Fabius Paris.

weissen Grunde erkennen und gibt ebenfalls die Dekorationen der Bettseite und Fensterseite wieder. Bei der ersteren ist das System von Grotteskenpilastern und Fries beibehalten. Die Wandfelder zwischen den Pilastern füllt eine blaue Draperie, die im mittleren Feld eine Figur der Flora aufweist.¹

Zwar ordnete Fontaine die Einrichtung Gaudins unter das Jahr 1799 ein, aber durch das Lieferbuch der Brüder Jacob, die ihren Vater in der Geschäftsleitung abgelöst hatten, ist ein früheres Datum für Möbellieferungen an Gaudin bekannt. Das "Livre des fournitures"² führt zwischen dem 8. April und dem 18. Dezember 1797 umfangreiche Lieferungen an Gaudin und seine Frau an, die damals in der rue faubourg Montmartre no. 1035 wohnten.

Das in der ersten Lieferung enthaltene Bett Madame Gaudins wird auf Seite 91 beschrieben: "Un lit en acajou massif ... à un dossier renversé d'une forme antique, le pied se termine par un rouleau en double balustre, enrichie d'ornements étrusques en ébène incrusté ...". Dieses Bett ist auf dem Aquarell Perciers wiedergegeben. Ein Teetisch für Gaudin auf Seite 44 des "Recueil"

341 könnte mit dem "trépied en bronze" auf Seite 140 des Lieferbuches identisch sein. Damit wäre die Ausstattung für Gaudin auf das Jahr 1797 datierbar. Es ist jedoch fraglich, ob das auch für die Innendekorationen gilt.

1 Abbildung des Aquarells O. Lefuel. Percier et Fontaine. Connaissance des Arts 1954. fig. auf p.31. und M.Praz. L'Ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure. P. 1964 fig. 144. Das Bett ist heute in der coll. Lefuel.

2 coll. Lefuel. Das Buchfragment reicht von der Seite 83 bis 146 und umfasst den Zeitraum vom 29. Ventose an V bis zum 18. Frimaire an VI. Teilpublikation durch D. Ledoux-Lebard. 1965. 261-2.

Ein gleiches Bedürfnis der Zurschaustellung eines neuen Luxus verrät das Schlafzimmer für den Heereslieferanten Ouvrard, der zusammen mit Joséphine Bonaparte zum gegenseitigen Nutzen die "Société Bodin" gegründet hatte. Das
342 Monogramm "O..." auf der Seite 25 des "Recueil ..." ist häufig auf den Goldschmied Odier hin gedeutet worden, doch macht die Angabe aus "mia vita" Ouvrard wahrscheinlicher. Das Thema des Entwurfs ist ein Dianatempel, als dessen Inneres der Schlafraum ausgestaltet ist. Im unteren Teil geschlossene Wände, die durch Wandfelder und zwei rechteckige Wandnischen gegliedert sind, öffnen sich über einem umlaufenden Fries zu dem illusionistischen Durchblick auf einen Hain. Das Dach wird scheinbar von Pfeilern und Balustern getragen. Vor der Rückwand erhebt sich auf dünnen Kompositsäulen - "colonnes arabesques" -, der Bettbaldachin, er wird von zwei weiblichen Hermen der Nacht und des Schweigens flankiert. Seitlich dieser Ädikula sind, durch Vorhänge getrennt, zwei Garderoben eingefügt. Eine vorbereitende Federzeichnung befindet sich in der Sammlung Lefuel. Dieser Raum steht in der Tradition einiger Raumkonzeptionen des späten 18. Jahrhunderts, welche die Natur und das Freie in illusionistischer Malerei in den Innenraum einbezogen.¹ Dieser Raum wurde wahrscheinlich im Hotel des Duc d'Orléans in der Chaussee d'Antin eingerichtet, das Ouvrard bewohnte.² Aber auch das Schloss

- 1 2. Antichambre du Pavillon de Plaisance du Duc d'Orléans. K.R.P. fig. 30. Maison Beaugéon. Chambre à coucher K.R.P. fig. 46. Rotunde des Pavillons de Musique de Madame. Versailles. cf. E. Boersch-Suppan. Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. B.1967. Perouse de Montclos 1969. Kapitel 8. L'architecture privée. 17-18. Ein Percieraquarell mit einer vereinfachten Variante des Zimmers für Ouvrard in der coll. Lefuel. O.Lefuel 1954. fig.142.
- 343 2 cf. M.Hébert. Les Hôtels du Duc d'Orléans et de Madame de Montesson à la Chaussée d'Antin. G.B.A. Sept.1964. 161. M.Payard. Le financier Ouvrard 1770-1846. Reims 1958, dort ältere Literatur.

des Duc d'Orléans in Raincy war von Ouvrard gekauft worden. Dass dort umfangreiche Umbauten der Innenausstattung vorgenommen worden sind, ist den Memoiren der Duchesse d'Abrantès zu entnehmen.¹ Sie erwähnt dort einen Speisesaal, ein Appartement, den Salon, eine Orangerie und beschreibt ausführlich ein Badezimmer, in dem die granitenen Badewannen von je vier ebensolchen Pfeilern eingeschlossen wurden. Der Fussboden war mit gelbem, schwarzem und weissem Marmor inkrustiert, zu dem sich ein Kamin in grünem Stein fügte. Der Raum war ausstuckiert. "M. Ouvrard en avait fait ce qu'il fait toujours du moindre lieu qui lui tombe dans les mains: un palais enchanté."² Da Ouvrard 1800 verhaftet wird, dürfte die Ausstattung vor diesem Datum begonnen worden sein.

Der letzte Auftrag Perciers in diesem Genre, der mit Sicherheit noch in das Jahr 1799 fällt, sind Dekorationen für den Bankier Pierre-Narcisse Michel, der in der Chaussée d'Antin eine Reihe von Häusern besass.³ Im "Recueil ..."

1 L.Junot. Duchesse d'Abrantès. Mémoires ... (18 t. P. 1831-5) 6 t. 1967 t.4. 302.

2 ibid. 302. Diese Ausstattung ist nicht in den Plänen H.Piètres für den Duc d'Orléans enthalten. A.N. N III Senie-et-Oise 574 cf. Mémoire Piètres: H. Ottomeyer. Autobiographies d'architectes parisiens. Bulletin de la Soc. de l'Histoire de Paris. 1971. 193-196. J.Turquan. La Citoyenne Tallien. s.a. 278-80 paraphrasiert aus einer nicht genannten Mémoire ein von Ouvrard auf Raincy gegebenes Fest, das von dem Architekten "Berteaux" (Berthault) arrangiert war.

3 Arch. Seine D Q 18.8: nos. 49, 51, 52, 40/38, 54/56.

sind die Entwürfe auf den Seiten 19, 23 und 60 mit "Mme. M..." bezeichnet. Sie kommen jedoch für Michel nicht in Betracht, da die Möbel, welche auf den Seiten 19 und 23 abgebildet sind, heute in Fontainebleau aufbewahrt werden und wie sich nachweisen lässt, dem General Moreau gehört haben. Damit bleibt allein die Möglichkeit, den Dreifuss, 344 die zwei Vasen und einen Friesentwurf auf der Seite 33, welche mit "Mr. M..." ausgewiesen werden, mit Michel und einem Datum vor 1799 in Zusammenhang zu bringen.

Der Dreifuss, dessen Typ als "Athénienne" eine längere Entwicklung während des französischen Klassizismus durchlaufen hatte¹, wird von Percier in seiner Struktur und in seinen Grundmotiven von einem antiken Bronzedreifuss des 345 Museums von Portici hergeleitet.² Percier ändert einige Details und variiert Linienführung und Proportionierung. So werden die geflügelten Sphingen und Nikenhermen, die untereinander durch den angeschrägten oberen Rand und einen Reif in Höhe des Ansatzes der Hirschläufe verbunden sind. Die Konturen werden harmonischer geführt und die Übergänge weniger schroff als am antiken Vorbild gebildet. Den Fries 346 des Sockels übernimmt Percier vom umlaufenden Fries des Gewölbeansatzes des Casino Pio.³

Die Vasen nehmen die Formen griechischer, damals "etruskischer", Kratere auf, verwandeln aber den gemalten Dekor und die Figuren in plastisch aus dem Metall getriebene Flachreliefs. Der Fries verbindet Medaillons mit Palmetten, die Embleme des Zeus und Mars aufweisen.

1 cf. E.Dacier. L'Athénienne et son inventeur. G.B.A. t.8. 1932. 112-22. S.Eriksen & F.Watson. The "Athénienne" and the Revival of the Classical Tripod. Burl.Mag. t.105. 1963. 108-12.

2 cf. G.B.Piranesi. Vasi ... 1770-78 t.I F.642. Ein Konsoltisch im Schloss von Fontainebleau aus Holz und mit grauem Anstrich nimmt zum erstenmal dieses Vorbild auf ca.1780.

3 B.I. Ms 1011. 121.

Exkurs: Das Zimmer Mme. Moreaus 1801-1802

Der Nachweis, dass die "Mme M..." bezeichneten Innendekorationen für Moreau entworfen worden sind, ist durch einen Eintrag in das "Journal" zu führen. Am 31.3.1801 notiert Fontaine, dass er und Percier in einem Brief Moreaus aus München den Auftrag bestätigt bekommen haben, sein Haus in der rue d'Anjou einzurichten. Vom Abschluss der Arbeiten berichtet Fontaine am 15.6.1802.

Da sich ein unbekanntes Vorprojekt für das in Teilen heute noch erhaltene Ensemble fand, sollen die Entwürfe für Moreau, obwohl es über den gesetzten zeitlichen Rahmen hinausführt, doch erwähnt werden.

Den Entwurf des Baldachinbettes und eines Dreirusses hat
347 Percier auf Seite 19 des "Recueil ..." gestochen. Das Vor-
348 projekt dazu im Musée des arts décoratifs¹ lässt durch die
starken Änderungen der zugrundeliegenden Bleistiftzeichnung erkennen, dass es die erste Überlegung Perciers zu diesem Auftrag ist.

Die Wände des Raumes sind durchgehend mit einem weissen, goldgefransten Vorhang verkleidet, der allein den Kamin, auf dem ein hoher Spiegel steht, und die Tür unbedeckt lässt. Der Vorhang ist unter einem umlaufenden Fries aufgehängt, der das obere Fünftel des Raumes umzieht.

Er zeigt auf weissem Grund ein grauschwarzes Band, auf das im Wechsel goldene Monde und Mohnstauden in jeweils einer hellblauen Aura appliziert oder gemalt sind. Der obere weisse Streifen des Grundes ist mit Blütenformen versetzt, welche im Rhythmus mit Blütenformen des unteren Streifens korrelieren, an denen der Vorhang befestigt ist.

-

1 MAD 29285. Zwei zusammengeklebte Blätter Blei, Feder, Aquarell. Vente Detail 8.2.1923 nicht signiert.

Die Tür ist in sechs Felder aus gelbem Zitronenholz gegliedert, die von einer Mahagonirahmung eingefasst werden. Rauten in den Feldern weisen mit dunklem Holz inkrustierte florale Motive auf. Der Kamin, dessen schmucklose Wangen und Sims gleich breit proportioniert sind, ist aus weissem Marmor gestaltet. Links und rechts des Kamins hängen zwei Landschaftsbilder vor dem Vorhang. An der Bettwand ist der Vorhang über dem Bett auseinandergerafft und kann das Bett zugleich als Bettvorhang umhüllen. Die Deckengliederung besteht aus in verschiedenen Weisstönen gehaltenen ineinanderliegenden Quadraten, die mit Blüten- und Palmettenornamenten versetzt sind.

Als Bleistiftvorzeichnung ist eine erste Version durch das Aquarell hindurch erkennbar, bei der Percier vorsah, den Fries weniger breit zu gestalten und Mohnkränze vor den Vorhang zu hängen.

In der Umformung des einfacheren und strengeren ersten Entwurfes zum endgültigen und ausgeführten Projekt auf der Seite 19 des "Recueil" lässt Percier die Form des Bettes bestehen und behält auch die Grundidee von Fries und Vorhang bei, aber dadurch, dass nun dem Ornament ein grösserer Raum gegeben wird, ist die neue Version ungleich aufwendiger. Das Bett ist mit einem separaten Vorhang "à la couronne" versehen. Der Fries zeigt von Guirlanden verbunden Schwäne und weibliche Figuren. Die Bilder sind durch "Schmuckscheiben" ersetzt.

Die in diesem Falle überlieferte erste Version lässt im Vergleich zu der Ausführung erkennen, in welcher Weise die Auftraggeber auf Veränderungen drängten, die einseitig auf die Zurschaustellung ihres neuen und möglichst grossen Reichtums hin ausgerichtet war. Die Konsequenz, welche im ersten Entwurf in der kontinuierlichen und zugleich variierten Verwendung der Gestaltungsmotive gelegen hat, wird

durch die weniger zurückhaltenden Einzelformen im endgültigen Projekt aufgehoben.¹ Auf Seite 19 ist ein Dreifuß vor das Bett gerückt, der das Schwanenmotiv des Frieses für die Stützfiguren des Beckens wieder aufgreift. Bett und der Dreifuß stehen heute in Fontainebleau.² Nach dem "Journal" möblierten Fontaine und Percier am 4.11.1804 Fontainebleau mit Möbeln, die nach der Verhaftung Moreaus am 14.2.1804 in der rue d'Anjou und in Grosbois beschlagnahmt wurden.³ Ein Arbeitstischchen auf Seite 23 des "Recueil ...", das mit "Me. M..." identifiziert ist, befindet sich ebenfalls in Fontainebleau und kann deswegen mit der gleichen Provenienz und dem gleichen Datum verbunden werden. Einen Nachttisch mit derselben Identifizierung hat es heute nach Rambouillet verschlagen. Er zeigt gegenüber dem Stich Abweichungen, die entweder auf eine vereinfachte Ausführung oder aber die Auswechslung der Appliken zurückgeführt werden können.⁴

Der Konservator in Fontainebleau, J.-P. Samoyault, der eine Monographie über das Mobiliar des Schlosses vorbereitet, schlug im Gespräch, aber ohne die Gründe nennen zu wollen, vor, zwei Konsoltische, die sich im selben Raum befinden wie Bett und der Dreifuß⁵, ebenfalls dem Mobiliar Moreaus zuzurechnen. Zwei Sessel, heute in den Appartements de Chasse in Fontainebleau, sind durch ein unter den Rahmen geklebtetes Etikett als aus einem "Boudoir turc" Moreaus stammend ausgewiesen, was aber nicht heißen muss, dass

349 1 Ein Percier-Aquarell im Fogg Museum (Schenkung J. Goelet) zeigt eine Variante des Bettes für Moreau, bei dem sich die Füße und der Ansatz unterscheiden. Die Pfosten, welche den Baldachin tragen, sind von bronzenen Adlern bekrönt, was eine Datierung in die Zeit des Empire nahelegt.

2 Exp. L. 72 no. 1831.

3 cf. S. Saint-Girons. Souvenirs du Général Moreau ... P. 1961.

4 D. Ledoux-Lebard 1965 fig. LVII.

5 cf. B. Lossky. Le Musée national du Château de Fontainebleau. P. 1970 fig. 80. D. Ledoux-Lebard. 1965 fig. LVII.

sie aus dem Hause der rue d'Anjou stammen müssen, denn Moreau besass ausser diesem noch das Schloss von Grosbois und das vormalige Maison Lakanal in der Chaussée d'Antin.
355 Das auf Seite 60 gestochene "Boudoir de Mme. M... Exécuté à Paris" gehörte ebenfalls in den Besitz Moreaus. Eine signierte Federzeichnung Perciers dieses Raumes in den Uffizien trägt die Unterschrift: "Gabinetto di S.M. l'Imperatrice de Francia...", was den gleichen Besitzwechsel aufzeigt und damit Herkunft und Datum sichert.¹

Der Auftrag, den Percier und Fontaine für Moreau ausführen, ist einer der letzten Privataufträge, den sie entgegengenommen haben. Nach dem Jahr 1802 arbeiten die beiden Architekten ausschliesslich für die Belange des ersten Konsuls und späteren Kaisers Napoléon.²

Die nicht identifizierbaren Entwürfe vor 1800

Durch ihre in der Edition weit nach vorne gerückte Stellung im "Recueil ..." ist es bei einigen Entwürfen wahrscheinlich, dass sie noch vor dem Zeitpunkt des Publikationsbeginnes 1801 entstanden sind.

1 Uffizien no.6482 A.

2 "Journal" 15.VI.1802. "Nous allons nous défaire de tous autres travaux à mesure qu'ils se termineront". Die Arbeiten nach 1800, die das "Journal" nachweist, sind: 7.9.1801 Speisesaal für Cambacères im Hôtel Crussol. 8.3.1802 für Lannes, duc de Montebello - Hôtel de Noailles 6.1802 für Beauharnais Bauten in Jonchere 7.2.1803 ein "Appartement" für Bourienne. 19.4.1805 für Madame Migne Entwürfe für Granitvasen. Die Bauausführung lag für Moreau in den Händen Dufours, der für Percier und Fontaine zu dieser Zeit noch Bauten für Marmont, Leclerc, Dumanoir in St. Vrain, Ouvrard (Eintrag 23.9.1801) und Bessieres (Eintrag 20.6.1802) beaufsichtigte.

- 356 Da ist als Seite 8 eine "Pendule exécutée pour le C.G. en Espagne". Die ägyptisierende Uhr in der Form eines Pylonen mit ihrer Fülle von Allegorien der Zeit wird im "Texte explicatif" des längeren ausgedeutet und so in ihren Allegorien zu rechtfertigen gesucht. Calques zu den Einzelmotiven der Uhr sind im Musée des arts décoratifs¹, eine Zeichnung der ganzen Uhr in der Sammlung Lefuel. Eine Replik scheint sich in Capodimonte befunden zu haben, wie ein Aquarell Mac Donalds "Intérieur d'un salon de la reine Caroline à Naples" erkennen lässt, auf dem die Uhr goldene Appliken auf blauer Fläche zeigt.² Der Uhr ist
357 vielleicht ein Tintenfass im Museum von Sèvres aus schwarzem und vergoldetem Bisquit zuzuordnen, das mit den seitlich auf dem Sockel sitzenden Pharaonenfiguren und seinem Hieroglyphendekor eine sehr ähnliche Auffassung verrät. Diese Zuschreibung wird unterstützt durch die Überein-
358 stimmung einer Uhr aus weissem und vergoldetem Bisquit, der sogenannten "Pendule Percier" mit der Seite 38 no.4 des "Recueil...".

Dem Entwurf einer "Jardinière ou Table à Fleurs exécutée
359 pour le C.W. en Suède" auf den Tafeln 10 und 11 hat Corrado Maltese einen Aufsatz unter dem Titel "Un disegno di Percier per un mobile un po'complicato" gewidmet.³ Er bringt diesen in Zusammenhang mit einer leicht variierten Ausführung in Capodimonte, kann aber über den Auftraggeber und das Datum nichts Näheres eruieren.⁴ Eine

1 CGF 38.

" Musée de la Légion d'Honneur. Legat Murat.

3 Festschrift. M. Salmi 1963 Rom. 3 t. t.3.441-6.

4 Jardinière.Capodimonte. Exp. L. 1972 no.1668.
J.Winckelmann. Geschichte der Kunst des Altertums 1764. 270 beschreibt ein Gemälde in Stabiae: "Unter dem Tischgen steht ein zierliches hohes Gefäß ... und zwar von Glas."

360 ähnliche Jardinière hat Percier auf der Seite 54 abgebildet. Die Inschrift "Jardinière exécutée pour M. de Ex..." verweist vermutlich auf den Adjutanten Murats, Remi-Isidore de Exelmans. Der ungewöhnliche Möbeltypus, der Blumenwannen, Vogelkäfig und Goldfischglas kombiniert, scheint eine Erfindung Perciers und war in zunehmend einfacheren Ausführungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitet, bevor er zur Blumenbank degenerierte.

Einer der bedeutendsten Aufträge, der im "Recueil" die Seiten 13 bis 16 der dritten Lieferung einnimmt, ist die Innenausstattung eines Raumes für den "Cit. V... à Paris". Auch die Stiche auf den Seiten 20, 22 und 38 no. 1-2 müssen als Entwürfe für denselben Auftraggeber gelten. Ausser dem Anfangsbuchstaben des Namens gibt es keine Anhaltspunkte, die es ermöglichen, den ganzen Namen zu erschliessen und darüber zu einer Datierung zu kommen. Bankiers, Finanziers oder Heereslieferanten, die mit dem Buchstaben V beginnen, gibt es während der in Frage stehenden Zeit viele in Paris. Es seien nur Vanderberghe, Vassal, Villain und Varin genannt. Eine Staffelei mit Pinseln und Palette, die auf eine Wand gemalt war, reicht nicht aus, die Vermutung zu rechtfertigen, dass es sich, wie im Falle von Isabey, um die Wohnung eines Malers handeln könne.¹ Das Erscheinen als dritte Lieferung sichert ein Datum vor 1802.²

361 Bei dem Auftrag handelt es sich, ähnlich wie bei dem Atelier Isabey's, um die Errichtung eines Raumes, der zugleich als Schlafzimmer und Studio diene. Den beiden Fenstern gegenüber steht auf einer Estrade ein Bett, das, da es für einen Mann bestimmt war, nicht die Form

1 "Recueil ..." fig.14 no.3: "Accessoires peints dans divers Panneaux".

2 cf. "Journal".

eines "lit en bateau" hat, sondern nur mit einem Kopfbende versehen ist. Seine Bronzeappliken zeigen neben Darstellungen des Studiums am Tag und in der Nacht Vasen, Grotteskenranken und die Köpfe des Morpheus und der Nacht. Mit ihren Sockeln in die Estrade einbezogen werden ein Nachtschrank, der eine Kanne trägt, und eine sehr hohe Stele für eine Sitzfigur der ephesischen Diana. Bei den Seitenwänden sind die Türen unmittelbar an die Fensterwand gesetzt. Diese Disposition wie bei einer Enfilade lässt den Schluss zu, dass es sich hier um eine ältere vorgefundene Einteilung handelte, auf die die Ausstattung Rücksicht zu nehmen hatte.

In der Mitte der Wand befindet sich ein einfacher Kamin. In der Höhe des Kaminsimses läuft ein breites Band horizontal um den Raum und markiert eine Sockelzone.

Die Wand darüber ist in hochrechteckige Felder geteilt, deren Dimensionen von der Höhe des Türrahmens festgelegt werden und deren Breite sich auf den Abstand zwischen der Tür und dem Kamin bezieht. Bei diesem Interieur tritt der seltene Fall ein, dass Percier, wohl durch die vorgefundene Tür genötigt, eine architektonisch präzise Gliederung durch Pilaster unterlässt und allein durch Linien getrennte Wandfelder verwendet, die es ihm eher erlauben ihre Breite zu variieren, ohne den Gesamteindruck zu beeinträchtigen. Während das Feld über dem Kamin ein Spiegel füllt, sind in die anderen Bilder eingesetzt. Diese Bilder werden auf den Seiten 16 und 17 im Detail gestochen, es sind Darstellungen der Attribute der vier Jahreszeiten, eines Altars des Apollo, einer Öllampe, einer Staffelei, und eines Tisches mit Geräten.¹

362

1 Federriss Perciers in 43 x 67 für Seite 16 des Recueil B.E.B.-A. coll. Masson no. 4086. Aquarelle Perciers der Felder mit den vier Jahreszeiten coll. Lefuel.

Der obere Abschluss zur Decke hin ist ein umlaufender Fries, der, in zwei Zonen geteilt, unten zwischen Guirlanden einen Wechsel zwischen Palmetten- und Vasenmotiven zeigt, während im oberen Streifen Schwanenfiguren mit Blütenmotiven abwechseln. Die Fläche zwischen den Fenstern ist verspiegelt. Vor dem Spiegel steht ein Konsoltisch, dessen Seitenwangen antiken Sarkophagen nachgebildet sind. Der Tisch trägt eine Statue und zwei Vasen.

Die Decke zeigt in der Mitte ein diagonal gestelltes quadratisches Feld mit einem Medaillon in der Mitte, welches den Sonnenwagen Apolls aufweist. Zur Möblierung dienen ein Sessel¹ und ein Stuhl, die unter Zugrundelegung der Form eines griechischen Klismos gestaltet sind. Die Lehnen des Sessels werden von geflügelten Löwenmonopodien getragen.

Der Konsoltisch und die Sitzmöbel wurden, wie die Beischrift aussagt, von Jacob frères ausgeführt, das Bett von Alexander 363 Regnier.² Das Bett befand sich 1925 in der Sammlung Duval. Es ist nicht signiert.³

Durch ihre Beischriften kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit den Sekretär, den Spiegel und die Jardinière von den Seiten 20 und 22 des "Recueil ..." demselben Auftraggeber zuordnen, ohne dass sie aber zu dem beschriebenen Studio gehört haben. Das gilt auch für den Schreibtisch auf Seite 38, mit dem auch eine Schale abgebildet ist.

1 Skizze Perciers coll. Lefuel.

2 cf. supra

3 P. Marmottan. Le Style Empire. P. 1925 fig. 26, 27.
Nach Auskunft O. Lefuels befindet sich das Bett heute in einem Schloss der Normandie.

Identifizierbare aber undatierbare Entwürfe des "Recueil ..."

Bei einigen Entwürfen, die im "Recueil ..." gestochen sind, können die Auftraggeber zwar noch identifiziert werden, aber um zu einer Datierung zu kommen, müssten sehr schwierige Nachforschungen unternommen werden, die über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen.

- 364 Die Seiten 21, 24 und 29 zeigen die Entwürfe zweier Tische und Sessel, welche für einen "Comte S ..." bestimmt waren und der Beischrift folgend in Petersburg ausgeführt worden sind. D. Roche vermutete in seinem Buch "Le Mobilier français en Russie"¹ den Grafen Strogonov als den Auftraggeber und gab an, solche Sessel wie auf der Seite 29 des "Recueil ..." im Palast von Tver gesehen zu haben.

Die kolorierten Blätter des "Recueil ..." der Pariser Privatsammlung, wie auch das kolorierte Exemplar des Musée des arts décoratifs, zeigen spätere Bleistiftanmerkungen, die den Namen mit "Saphiea" ergänzen.

- Das mag auf eine Verwechslung zurückgehen, denn eben dieser Name wird von W. Tartarkiewicz für den Entwurf der Seite 31 "Cheminée Exécutée sur un fond de glace dans la
365 Galerie du P.ce S... en Pologne" angeführt.² Da Percier und Fontaine zusammen mit Dufour 1803 für den Grafen Stanislas Zamoycki einen Plan eines Schlosses in Zamosc poliefert haben, liegt es sehr nahe, den Stich auf Seite
366 58 des "Recueil ..." "Façades de la Chambre à coucher de Mr. le Comte de Z... en Pologne." demselben Auftraggeber

-

1 P. 1913. Introduction historique. t.2. 1o.

2 - Les rapports artistiques franco-polonais de Victor Louis à Percier et Fontaine. Biuletyn Historii Sztuki 1958. 21o. - Actes du XIXe Congrès international d'Histoire de l'art. P. 1958. 555. - O Sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Warschau 1966. 236 sq.

zuzuordnen.¹ Die Längsseite dieses Projekts wurde uner-
367 kannt von Contet publiziert.²

368 Ein Bett auf Seite 30 des Recueil ..." mit der Bezeichnung
"Lit exécuté pour Mr. T... à Paris" fällt durch einen nicht
eben zurückhaltenden Dekor mit Kriegs- und Jagdtrophäen
auf. Die Angabe Perciers und Fontaines "fait pour un
guerrier grand chasseur" hat oft zu der Vermutung geführt,
hierin ein mustergültiges Beispiel der Repräsentation
männlicher Tugenden während der Zeit des Empire zu sehen.
Doch es hat allen Anschein, dass dieses Bett von einem
Schauspieler benutzt worden ist. Arnault berichtet von
einer Übernachtung bei Talma in dessen Haus in der rue
Chantereine: "... l'illusion qui pendant le souper,
m'avait transporté en Grèce, m'y retenait encore après
le souper, la chambre qu'on me réservait étant décorée
à la grecque, et le seul lit grec qui fût alors dans
Paris étant celui dans lequel je m'endormais, dans la
pourpre, au milieu de trophées."³ Hier ist zu überlegen,
ob es sich dabei nicht um die Wiederverwendung eines
Bühnendekors handeln kann. So findet sich die Fontaine-
369 zeichnung eines Hauses für das Theaterstück "Le Russe de
370 Samarcande"⁴ als "maison projetée pour Talma" wieder.⁵

1 T.S. Jaroszewski. Projety Perciera, Fontaine'st dla
Krzeszowic. Biuletyn Historii Sztuki. 26. 1964. 121.

2 - Intérieurs Directoire et Empire. Recueil des dessins
originaux provenant des collections et composés par
Belanger, Percier, Prieur, Santi et autres. P. 1932
entgegen den Angaben Contets sind die Seiten 11-14, 19
und 22 Percier zuzuschreiben. Originalzeichnungen Perciers
zu den Abbildungen 11 und 12-14 befinden sich als nos.
29284 und 16097 im Musée des arts décoratifs. Das Schlaf-
zimmer Zamoyskis ist die fig. 22 bei Contet.

3 Arnault t.2. 136. Die aquarellierte Zeichnung Perciers
coll. Lefuel. Das Bett coll. Bourguignon. Variante mit
Hereinnahme von Motiven von Seite 36 des "Recueil ..."
Janneau 1965 fig.103.

4 coll.D.

5 Fontaine MAD no. 19161. .

Die Aufträge für Bonaparte 1797 bis 1800

371 Um den als Sieger aus Italien heimkehrenden Napoléon zu ehren, schenkt 1798 die Stadt Paris Joséphine einen Fächer, dessen Form im Nachstich erhalten ist.¹ Chaudet hatte als mittleres Motiv ein Profilporträt Napoléons beigesteuert, die Broteskendekoration mit den beiden allegorischen Medaillons des Krieges und des Friedens haben Percier und Fontaine entworfen. Der veröffentlichte Entwurf diente als Modell für die meisten Fächer der napoleonischen Epoche.

Am 17. August 1795 mietete Joséphine de Beauharnais von Julie Carreau, der geschiedenen Frau Talmas, einen Pavillon, der von dem Architekten F.V.Perard de Montreuil nach 1776 gebaut worden war. Die kleine Villa befand sich in der rue Chantereine no.6 und wurde am 26.3.1798 von Joséphine gekauft.² Am 6.3.1796 heiratete Joséphine de Beauharnais den General Bonaparte, der wenige Tage später zum italienischen Feldzug aufbrach. Einen Monat später folgte ihm Joséphine nach Italien. Durch die Kontributionen zu Geld gekommen, erteilte sie den Auftrag, ihr Haus in Paris neu zu möblieren. Napoléon erinnerte sich in der folgenden Weise daran: "En quittant l'armée d'Italie, Mme. Bonaparte avait écrit que l'on meublât, avec tout ce qu'il y avait de mieux, une petite maison que nous avions ... Quelles furent ma surprise, mon indignation et ma mauvaise humeur, quand on me présenta le compte des meubles du salon qui n'avaient rien de très extraordinaire et qui montaient pourtant à la somme énorme de

1 E.N. Est. coll. de Vinck. no.6825 Erstzustand 6824 Endzustand. "dessiné par Chaudet Fontaine Persier (!) ... gravé par Godefroy." Dépôt légal 29. 3. 1798. cf. M.Roux. Coll. de Vinck. P.1922 t.4. 37 no.6824.

2 cf. L.Bigard. L'Hôtel Bonaparte. Revue du XIXeme siècle. Juli-Dez.1926. 158 sq. G.Bord & L.Bigard. La Maison du "Dix-huit-Brumaire." P.1930. 91 sq. (ohne Nachweise). M.Guerini. Napoléon et Paris. P.1967. 22-26 und Annexe VI: L'hôtel de la Victoire 537-41.

120.000 à 130.000 francs. ... tout ce qui était là était des nouveaux modèles faits exprès ..."¹

Mitte November 1797 trifft Bonaparte noch vor seiner Frau wieder in Paris ein. Ab dem 21.11.1797 liefert die Firma Jacob frères die bestellten Möbel, die durch das "Livre des fournitures ..." zu erschliessen sind.² Dort heisst es: "Pour le citoyen Buonaparte, rue de la Victoire: 1er frimaire an VI (21.nov.1797): six chaises en acajou, dossier à crosses et à palmette ou lyre, au-dessus est une planche terminant la crosse; à 42 l. pièce 252 Quatre fauteuils en acajou, dossier à crosses et pour être garnis; les consoles droites et portées par des balustres sculptés de godron; à 48 l. pièce 192 15 frimaire an VI (5 déc.1797): un beau secrétaire à abattant en bois d'acajou, bois citron, amaranthe et ébène; le tout ajusté à l'antique et enrichi de bronzes ciselés et dorés au mat, dont une partie est mise au vert antique; sur l'abattant est une tête ajustée au milieu d'une couronne de laurier; toutes les serrures sont en cuivre et la clef en trèfle; les pieds sont garnis de sabots et chapiteaux dorés au mat et en or moulu; le dessus de marbre blanc est encadré par des frises en acajou; le tout fait avec beaucoup de soin est estimé 1.800 Une belle commode de quatre pieds, à grands tiroirs, ornés de bronzes et des mêmes bois que le secrétaire ci-dessus (1), de 1.200 Un guêridon en bois d'acajou et bois jaune, le dessus en marbre blanc sur un plan octogone, de 110 Une commode en acajou de quatre pieds, avec dessus de marbre bleu turquin, les tiroirs garnis de serrures et clefs en trèfle, de 360 Un fauteuil de bureau en acajou, garni et couvert en étoffe de crin, de 125

1 E.de Las Cases, Mémorial de Sainte-Hélène. ed.1948 t.1. 280-1.

2 coll.Lefuel.

Deux tables de nuit en bois d'acajou, de forme ovale et à cylindre, avec leurs marbres blancs et galeries autour; à 63 1. pièce 126
 18 frimaire an VI (8 déc.1897): une table de salle à manger en noyer massif, de forme ronde avec abattant de chaque côté, le tout de 5 pieds 6 pouces de diamètre et poli à la cire; estimée avec ses ferrures .. 120
 Un paravent de six feuilles en acajou massif, avec pivots en cuivre; le bas à panneaux pleins et le haut à châssis; le tout bien fait, de 600
 Mit diesem Eintrag brückt auf Seite 146 das Fragment des Lieferbuches ab.

Die wichtigsten Stücke dieser Lieferungen, durch ihren Preis sowie eine detaillierte Beschreibung ausgezeichnet, waren eine Kommode und ein Sekretär, die unter dem Datum des 5.12.1797 aufgeführt werden. Ein mit der Beschreibung in dem Lieferbuch übereinstimmender Sekretär mit einer dazugehörigen Kommode soll sich nach einer Angabe von D.Ledoux-Lebard in einer Privatsammlung ausserhalb Frankreichs befinden.¹ Obwohl von Jacob-frères geliefert, sind diese Möbel noch mit dem Stempel von Georges Jacob signiert, der am 18.4.1796 die Firma an seine Söhne übergeben hatte.

Ein bis auf die Form der Möbelfüsse mit der Beschreibung des Lieferbuches übereinstimmendes Paar von Sekretär und Kommode wurde am 22.2.1800 für den Konsul Cambacérès von der Firma Jacob geliefert und kann, da sie in einer Pariser Sammlung erhalten sind, die Form dieses Typus vor Augen führen.² Die mit dem Stempel von Georges Jacob

1 D.Ledoux-Lebard 1965. 258.

2 D.Ledoux-Lebard 1965. 255; Datierung nach A.N.O² 481 und F¹³ 279. fig.XLIII. H.Lefuel 1923. 365 fig.XXIV. Die Stücke sind heute in der Sammlung Chantrell.

versehenen Möbel existieren noch in einem zweiten Paar,
das allerdings durch keinen Auftrag mit einem Datum ver-
374 bunden werden kann.¹

Die letztgenannten Möbel sind zwar auf den Ecken mit
kannelierten Säulen versehen, aber in der Technik des
Dekors und in der Grundform haben sie noch eine enge Ver-
bindung zu den Möbeln Bonapartes und Cambacérès. Ein
Motiv ist, von den Rautenfeldern und dem Palmettendekor
abgesehen, fest im Oeuvre Perciers verankert. Der Möbel-
fuss besteht aus schräg nach aussen gesetzten Löwentatzen,
auf denen die nach innen gedrehte Spirale einer Volute
aufsitzt. Ihr Zentrum bildet eine Rosette, die Spiral-
öffnung schliesst ein Fächer aus konkav geschnittenen
Blättern. In der Mitte der Seiten des Möbels laufen
die Voluten S-förmig in zwei gegenläufigen Spiralen wieder
zusammen. Wo sie zusammenlaufen und sich öffnen ist ein
Blattfächer eingesetzt. Diese Form, die als umgekehrter
Palmettenakroter verstanden werden kann, hat Percier so
als Bekrönung eines Thrones als Frontispiz des "Recueil ..."
375 von 1812 stechen lassen. Im "Recueil ..." wird das Motiv
als Fuss des Nachttisches von Moreau von 1801 verwendet.²
H.Lefuel bildet ein Aquarell Perciers aus seiner Sammlung
376 ab, das einen gleichen Möbelfuss an einer Kommode zeigt.³

Das Detailmotiv bezeugt eine kontinuierliche Verbindung
zwischen Percier und Georges Jacob und dessen Söhnen, die
allein diese Form an ihren Möbeln verwenden. Die Verwen-
dung von Rauteneinlagen in hellem Zitronenholz für einen

1 D.Ledoux-Lebard. 1965. 258 fig.XLII. Sammlung Coudein,
davor Vente Château Grand-Vaux 1935 no.324 fig.

2 Seite 23.

3 H.Lefuel 1925. fig.IV. cf. H.Lefuel 1923. fig.XXII
ein Gueridon G.Jacobs. weitere Beispiele. Roche 1913.
IV. fig.LXXXIX, LXXXVIII, LXXXVII.

Mahagonigrund begegnet an Möbeln und Türen im Oeuvre Perciers bis 1801, dann gibt er die Inkrustationstechnik auf.

- 377 Ein Mahagonistuhl, den Bonaparte bereits im März 1798 seinem Arzt Corvisard schenkte, wie ein eingeklebter Zettel besagt, befindet sich heute in der Bibliothek von Malmaison. Er dürfte mit dem: "... fauteuil de bureau en acajou, garni et couvert en étoffe de crin de 125 frs.", wie er im Lieferbuch am 5.12.1797 beschrieben wird, identisch sein. Geflügelte Löwenmonopodien gehören zu den gängigsten Formen in den Möbelentwürfen Perciers. Das sehr seltene Motiv des Aufruhens der Armlehne auf der Flügelspitze ist bei einem Lehnssessel für das Cabinet im Casa di Labrador in Aranjuez nachzuweisen, den Percier
378 1802 entwarf.¹

Die grosse Differenz zwischen dem von Napoléon genannten Betrag von 120.000 bis 130.000 Francs und der Summe von 4825 Francs für die im Lieferbuch genannten Möbel, sowie die Tatsache, dass das Fragment mit der Seite 146 mitten in einer Lieferung an Bonaparte abbricht, lässt die Frage nach weiteren Möbeln aufkommen, die Jacob frères für diesen Auftraggeber anfertigten.

Tatsächlich befinden sich in Schloss Harambure in der Touraine im Besitz des Comte d'Harambure eine Serie von Möbeln, welche aus dem Hôtel Bonapartes stammen sollen. Und zwar vermachte Napoleon im Jahr 1806 sein Haus dem General Lefebvre-Desnouettes, von dem die Comtes d'Harambure

1 "Recueil" fig.63. cf. L.Fecuchi. Coll. reales de Espana 1965. 75-79. Der Möbeltyp ist in etlichen Exemplaren vorhanden: Fontainebleau - W.Hessling. 1913 fig.XIII. Mobilier national ausgeführt von J.B.Sené. - D.Ledoux-Lebard. 1965 fig.CXX. Exemplar Vente château Méranant sign. G.Jacob - M.A.D. coll.Maciet t.358, 5. cf. E.Dumonthier. Le Bois de Sièges du Mobilier national s.a. 50 fig.41. G.Janneau. Le Style Directoire P.1938. 50 sq.

abstammen. Einige Möbel, die Napoleon im Haus gelassen hatte, sind auf diese Weise in das Schloss in der Touraine gekommen.

- 379 Die beiden von Jacob frères signierten Betten¹ kann man
380 aufgrund ihrer Provenienz und der deutlich auf die Artillerie bezogenen Motive des Ornaments am ehesten als aus dem Besitz des Generals Bonaparte anerkennen. Die Pfosten der Betten sind in der Form von Kanonenrohren gebildet, zwischen die am Kopf und Fussende sechseckige römische Schilde eingehängt sind, welche in ihrer Mitte ein Medaillon mit einem Stern zwischen vier Palmetten zeigen. Die Sterne können als Embleme Napoléons gelten.² Die Längsbretter des Bettes haben einen Dekor von Appliken, die aus geschnitztem Holz bestehen und mit einem grünen Anstrich den Eindruck patinierter Bronze erwecken sollen. Von einem mittleren Medaillon, das einen Minervakopf in einem Eichenkranz - der *corona civica* - aufweist, gehen zwei Akanthusranken mit Mohnkapseln aus. An den beiden Enden des Längsbrettes sind die Appliken zweier römischer Helme befestigt, die im Flachrelief mit einem Pegasus und einer Sphinx geschmückt sind. Auf den Rändern des Längsbrettes sind zwischen zwei Stegen kleine Kanonenkugeln im Relief angeordnet.

Der strenge architektonische Aufbau, die archäologische Genauigkeit der antiken Motive und die Art der Dekoration machen eine Zuschreibung an Percier wahrscheinlich. Iden-

- 1 Exp. La Révolution et l'Empire. P.1895. Exp. Bonaparte en Égypte. P.1938 no.603. Exp. Tel qu'en lui même. A.N. 1969 no.78 fig. cf. H.Lefuel 1925. So-1 cap. III. H.Lachaque. Bonaparte et la Cour consulaire. P.1958. 128 fig.
- 2 Kotzebue 1804. 111: über die Loge Napoléons in der Oper: "Unter die Verzierungen gehört besonders auch ein goldener Stern ... man sagt er glaube an einen Glückstern."

tische Formen einer achsensymmetrischen Akanthusranke mit Mohnkapseln findet sich bei Percier im "Recueil ..." auf den Seiten 13, 19 und 65. Das Medaillon als Schmuckform ist bei Percier eines der gängigsten Motive.

Die ungewöhnliche Konstruktion des Bettes stammt jedoch noch ganz aus dem Repertoire G.Jacobs, der die Einhängung des Kopf- und Fussteils zwischen Pfosten, die in diesem Falle aus Lanzenbündeln bestehen, in einer Rechnung für das Bett des Comte d'Artois in Bagatelle detailliert
381 beschreibt.¹ Kanonenrohre werden in diesem Schlafzimmer
382 für die Pfosten vor den Wangen des Kamins verwendet. Das sehr ähnliche Motiv hat seinen Grund darin, dass der Comte d'Artois den Titel eines Befehlshabers der Artillerie trug. In der Literatur wird immer wieder davon geschrieben, dass das Zimmer Bonapartes eine Wandverkleidung in der Form eines Militärzeltes gehabt habe, dafür wird als Quelle Miss Berry genannt. Diese Angabe, nach der mehrfach Rekonstruktionen gefertigt wurden, hält einer Überprüfung nicht stand. Die Beschreibungen dieser Autorin enthalten keine solche Angabe, sondern sie schildert ein Schlafzimmer in den Tuileries, das damit verwechselt wurde.² Nimmt man die beiden Betten für Bonaparte gesichert an, erlauben es deren Motive, weitere Möbel in Hameaux dem Ensemble zuzuschreiben. Die sechs ungewöhnlichen Trommelsitze
383 scheinen sich zum militärischen Charakter der Dekorationsformen des Möbels zu fügen. Eine Uhr mit einem sechseckigen Schild vor gekreuzten Lanzen und auf zwei Helmen mit den Emblemen eines Sterns und eines Skorpions fügt sich durch die Motive von Schild, Helmen und Stern mit der grössten Sicherheit zu den Motiven der Betten. Sie hatte

1 Rechnung Jacobs publ. H.Lefuel 1923. 315-6. Die Entwurfszeichnungen Belangers, die aber die Konstruktion nicht zeigen B.N. Est. Va 202.

2 Berry 1866 t.2. 163-5.

cf.382 einen direkten Vorläufer in der Uhr auf dem Kamin des Schlafzimmers der Bagatelle.¹ Vier während des Krie gs verschwundene Tabourets, die nach Auskunft des Comte d'Harambure auf gekreuzten Lanzen ruhten, könnte man daran motivisch anschliessen. Durch das Emblem eines Sternes in einem Palmettendekor wären vier Sessel und zwei Stühle zuzuordnen, die ebenfalls nicht mehr vorhanden sind. Ein Schreibtisch in hellem Holz mit Appliken in Form von römischen Schwertern, auf deren Heft eine phrygische Mütze gesetzt ist, wird in Harambure aufbewahrt und gehört möglicherweise dem Ensemble an.

Die Datierung der Möbel in Harambure ist umstritten. Der grösste Teil der Autoren nimmt an, dass es sich dabei um eine erste Lieferung handelte, die der des "Livre des fournitures" vorausging und schlägt ein Datum von 1796 oder Mitte 1797 vor. Dem widerspricht jedoch die rasche Hochzeit Bonapartes und der baldige Aufbruch des Generals und seiner Frau nach Italien.² Ich möchte annehmen, dass die ganze Lieferung durch Jacob frères nach dem Ende der italienischen Kampagne im Winter 1797 auf 1798 erfolgte.

Als von 1806 Napoleon sein Hôtel dem General Lefebvre-Desnouettes überlässt, inspiziert es in seinem Auftrag Fontaine, der dort die Spiegel und den Kamin aus dem Salon entfernt.³ Ein von D.Ledoux-Lebard entdecktes Inventar enthält eine Liste von Möbeln, die zu diesem Zeitpunkt aus dem Hôtel in die verschiedenen Paläste Napoleons überführt wurden. Es hat sich dabei um die wertvollsten

1 Exp. Tel qu'en lui même. A.N. 1969 no.80 fig. cf. auch no. 81. "paire de chandeliers ... coll. anonym, die auch aus dem Besitz Bonapartes stammen sollen.

2 Es wurden Möbel aus dem Mobilier national im Jahr IV an Bonaparte geliefert cf. P.Verlet. French royal furniture. L.1963. 62-4. nach A.N. O² 439. 468. 466. 449, die Beschreibungen stimmen aber nicht mit den erhaltenen Möbeln überein.

3 "Journal" 7.5.1806.

und aufwendigsten Stücke gehandelt.¹ Das Inventar erlaubt
384 es, einen zweiten Sekretär, der im Grand-Trianon aufbe-
385 wahrt wird, und eine zugehörige Kommode in Fontainebleau
zu identifizieren, die beide von Jacob frères gestempelt
sind. Sie müssen beide noch im Jahre 1798 geliefert worden
sein, da 1799 Bonaparte und Joséphine in den Petit-
Luxembourg übersiedeln und das Hôtel in der rue Chanteraine
nicht mehr bewohnt wird.

Die Form des Sekretärs ist ungewöhnlich und neu. Er ist
wie ein eintoriger Triumphbogen gestaltet. Seine vier
Ecken sind mit bronzenen geflügelten Karyatiden ausge-
setzt. Vor der Front läuft wie ein Gesims und als Applique
ein Palmettenfries, über ihm, anstelle der Attika, ein
grosser Grotteskenfries, hinter dem sich eine hochgeklapp-
te Schreibplatte verbirgt. Vor einer Akanthusranke flan-
kieren auf dem Fries zwei gegenständige Greifen ein Mer-
kurhaupt. Eine Granitplatte schliesst den Sekretär nach
oben ab. Die architektonischen Prinzipien und die in
der Form präzisen sowie im Motiv archäologisch genauen De-
korationsformen haben immer wieder zu einer Zuschreibung
an Percier geführt.²

Eine signierte Kommode von Jacob frères im Victoria &
386 Albert Museum, über die kürzlich eine Studie erschien³,
weist sehr ähnliche Thomire zugeschriebene Karyatiden-
figuren auf und erscheint: "... so truly architectural

-
- 1 A.N. O² 502 benutzt und zitiert: D.Ledoux-Lebard. The
refurnishing of the Tuileries under the Consulate.
Apollo 80. 1964 no.31. 201. - Le Grand Trianon. Meubles
et Objets d'art P.1975. 30-2. 196-7.
 - 2 H.Honour. Cabinet makers and Furniture Designers.
L.1969. 174. D. Fitz-Gerald. A Cupboard by Jacob-
frères. V & A Yearbook. 4. 1974. 48 sq.
 - 3 D.Fitz-Gerald op.cit. Exp. L. 1972 no.1606 fig.

that one hesitates to associate it with domestic use."¹
 Ein Bezug zum gesicherten Oeuvre Perciers kann hier in einem Vergleich der Karyatiden mit der Seite 67 des "Recueil ..." und der Adlerapplike mit den Seiten 48 und 67 hergestellt werden und macht eine Zuschreibung wahrscheinlich.² Man kann sich D.Fitz-Gerald jedoch nicht in der Meinung anschliessen, dass die Massigkeit des Sekretärs und der von ihm publizierten Kommode, die er mit Louis XVI Kaminen vergleicht³, als ein Archaismus angesehen werden müsse. Es ist vielmehr so, dass es bei den Raumentwürfen Perciers zum festen Prinzip gehört, dem Kamin in der Raumachse ein Möbel gegenüberzustellen, das ebenso gestaltet ist.⁴

1 D. Fitz-Gerald op.cit. 48.

2 für eine enge und frühe Verbindung zwischen den Brüdern Jacob, Thomire, Percier und Fontaine spricht der am 14.3.1798 geschlossene Heiratskontrakt zwischen der Tochter Lignereux's und Jacob-Desmalter, den Percier, Fontaine, Thomire, der Ziseleur Duterme und der Bankier Perregeaux unterzeichnen. cf. H.Lefuel 1925. 15. Lignereux arbeitet nach einem Entwurf Perciers eine Kommode, heute Museum Budapest. Es ist das einzige von ihm signierte Möbel. cf. H. Scabolesi. Acta hist. artium. t. VIII fasc. 3. 1962. cf. H.Scabolesi. M.E.Lignereux, Ebéniste illustre sous le Consulat. Un meuble signé de Lignereux au Musée des arts décoratifs de Budapest Acta hist. artium. 8. 1962. 279-298. fig.1. cf.fig.3-4 Kamin und Konsoltisch gleicher Form in Fontainebleau.

3 angeführt Kamin im Hôtel Masserano von Brongniard, Hautecoeur. t.4. 1952 fig.206.

4 Forderung zuerst bei Piranesi. Diverse maniere d'adornare i cammini ... R.1779. Ragionamento 7. Anwendung bei Percier: Schlafzimmer Recamier, "Recueil ..." Seite 27 und Kommodenentwurf M.A.D. t.106. 6353 bis, Seite 36 Schlafzimmer Gaudins. K.Parlaska. Motive antiker Stützfiguren an Kaminen des Frühklassizismus. Zschrft. f. Kunstgeschichte. 3/4. 1974. 296 nennt einige Beispiele für Karyatidenkamine in Italien, England, Polen und Preussen, lässt aber unbegreiflicherweise in seiner Herleitung Frankreich aus.

387 Im "Recueil ..." sticht Percier auf Seite 39 no.7 einen Tisch mit einem mittleren Aufsatz, den er als "Table exécutée à Paris pour Mme. B." bezeichnet. Die runde Platte des Tisches wird von einer geschuppten Kandelabersäule getragen. Von dem eingeschnürten Fuss der Säule schwingen drei metallene Akanthusranken S-förmig aus, um den Rand der Platte zu stützen. Es tritt hier der seltene Fall ein, dass ein Möbel auch in seinem Aufbau von Grotteskenmotiven dominiert wird. Die Vermutung, mit "Mme. B." Joséphine Bonaparte zu identifizieren beweist sich daran, dass dieses Möbel im Grand-Trianon steht. Es ist des Aufsatzes beraubt worden, dabei kann die Signatur des Herstellers, wenn sie vorhanden war, zerstört worden sein. Das von D. Ledoux-Lebard gefundene Inventar der 1806 aus dem Hôtel der rue Chantereine entnommenen Möbel enthält eine Beschreibung, die auf dieses Möbel passt. Damit ist der Nachweis geführt, dass Percier 1798 Entwürfe für diese Möblierung geliefert hat.¹

391 Der Fall, dass man auf Seite 39 no.7 "Mme. B." mit Joséphine Bonaparte gleichsetzen kann, schafft die Voraussetzung, auch die Entwürfe des "Recueil ..." auf den Seiten 34, 35, 39 no.4 mit dem gleichen Signum Joséphine zuzurechnen.² Diese Seiten wurden in der fünften Lieferung 1803 ediert.

388 Der Stich auf Seite 35 trägt die Beischrift: "Plateau exécuté en Porcelaine, à la Manufacture Nat. de Sèvres pour Me. B...". Der Teller zeigt in einem mittleren Medaillon das Bild Apolls mit einer Geliebten. Den Rand gliedern zwischen Ornamentbändern kleinere Medaillons, die durch Festons miteinander verbunden sind. Das Archiv

1 D.Ledoux-Lebard 1965. 196-7 sie datiert allerdings mit 1798.

2 Ein Kandelaber auf Seite 59 ist mit der Chiffre "J" versehen.

- der Manufaktur erlaubt eine Datierung der Ausführung auf den 29.9.1801. Der damit beauftragte Porzellanmaler war Claude-Charles Gérard.¹ Ein Aquarell Perciers in einer Privatsammlung² zeigt die Motive dieses Tellers in geänderter Form als Ausmalung des Bogenfeldes eines Tonnen- gewölbes über einer Bettnische. Eine Wiederholung dieses Aquarelles durch Percier im Fogg Museum zeigt diese Wand- dekoration in einem grösseren Zusammenhang und lässt einen von einem Oberlicht erhellten Raum erkennen, der von Pergolen eingefasst wird und vor einer hohen fenster- losen Quaderwand steht.³ Beide Aquarelle Perciers tragen in einem auf den Vorhang über dem Bett aufgestickten Kranz das Monogramm "JB", was mit den Initialen Joséphines übereinstimmt.
- 392 Weitere Entwürfe für eine "Me. B." sind auf Seite 34 eine Suppenterrine, ein Samowar und zwei Vasen. Eine
- 393 nur leicht variierte Ausführung des Samowars befindet sich in der Sammlung Niarchos in Paris. Das Exemplar ist von dem Goldschmied Biennais gestempelt und weist eine deutlich nachträgliche Gravierung von Joséphines Initiale unter der Kaiserkrone auf. Das beweist, aus wessen Besitz der Samowar stammt. Die Silberstempelung, die eine Datierung von 1798 bis 1809 erlaubt, trägt zu einer Datierung wenig bei.⁴

Dieser Samowar gehörte zu einer Serie von Geschenken von Bonaparte an Joséphine. Die Silbergeräte sind sämtlich

1 Ms Vj 8. p.46: "7. Vend. X. 1 assiette modèle fond bleu dessin de Percier 13o -. 1. Niv. X. Retouche de l'assiette Percier 2o -." im Dezember 1801 und Januar 1802 wurde ein Service für Madame Bonaparte ausgeführt.

2 coll.M.

3 nach Cliché 611/67/2 Witt Library. Courtauld Institut. London; vielleicht identisch mit: Coupe d'un pavillon situé au fond d'un jardin. no.116 Roux Versteigerung. Drouot. 20-22 April 1903.

4 O.Lefuel. Les Grands Orfèvres. ed. Connaissance des Arts. P.1965. 278-9. 298-9. fig.279.2. Janneau 1965 fig.152. H.Honour. Goldsmith and Silversmith. L.1971. 235. Exp. L.1972 no.172ob.

von Biennais ausgeführt, der sich 1796 durch Lieferung auf Kredit eines Reiseservices an Bonaparte für die italienische Kampagne diesen als Kunden gewann.¹ Zu den frühesten Stücken dieser Geschenke gehört eine Teekanne und ein Tablett in der Sammlung Niarchos, welche den Pariser Eberkopfstempel tragen, der sie als um 1797 angefertigt ausweist.² Teekanne und Tablett sind unmittelbar von einem Entwurf Perciers abhängig, der während des Empire mehrmals ausgeführt wurde. Eine Entwurfszeichnung Perciers für eine etwas spätere Variante ist im "Album Biennais" enthalten, das im Musée des arts décoratifs aufbewahrt wird.³ Es sind noch eine Reihe weiterer Stücke aus dem Service erhalten, das Bonaparte zusammenkaufte. Besonders sind eine Kaffeekanne und eine Sahnekanne zu nennen, die ebenfalls noch durch ihre Stempel dem Zeitraum vor 1800 zugerechnet werden können. Die Sahnekanne ist weitgehend identisch mit der auf Seite 34 des "Recueil ...".⁴ Alle Stücke befinden sich heute in der Sammlung Niarchos, nachdem sie auf einer Auktion durch die Herzöge von Leuchtenberg verkauft wurden.⁵

1 cf. Reiseservice von Biennais mit der Inschrift: "Bonaparte Général en Chef de l'Armée d'Italie". Exp. Napoléon. Grand-Palais P. 1969 no.94 und auch 95. Die Anekdote stammt wohl von De Luynes. Rapport sur l'industrie des métaux précieux à l'Exposition 1851. P. 1851. 21.

2 O. Lefuel 1965. 281 fig.2, 3, 4. Exp. L. 1972 no. 172oa.

3 M.A.D. GF 9 no. 1752 Seite 33.

4 O.Lefuel. 1965. 279 fig. 2, 3

5 Exp. Das Vermeil-Service der Kaiserin Joséphine. Galerie Jürg Stuker, Bern, 8.5.1959. cf. S. Grandjean. Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison. P. 1964. 77 no. 345-6. Exp. L. 1972 no. 172o mit weiterer Literatur.

Exkurs: Das "Album Biennais"

Das sogenannte "Album Biennais" des Musée des arts décoratifs, das 127 zum Teil aquarellierte Goldschmiedeutwürfe enthält, ist in der Literatur aus stilistischen Gründen immer wieder Percier zugeschrieben worden. Diese Zuschreibung ist schon in dem Titel des in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammengestellten Klebebandes ausgesprochen: "Dessins originaux d'orfèverie et de meubles ornés de bronzes provenant de l'atelier de Biennais orfèvre de Napoléon Ier et attribués à Percier."

Der Band wurde zusammen mit 20 Entwurfszeichnungen für verschiedene Degen 1890 dem Museum geschenkt.¹ Die Entwürfe sind sämtlich nicht vom Zeichner signiert, sondern tragen zumeist nur eine Beischrift, die sie als Besitz von Biennais ausweist.² Eine Zuschreibung des grössten Teils der Zeichnungen an Percier ist sicherlich richtig, obwohl die Entwürfe in verschiedenen Epochen und Graden der Vervollkommnung angefertigt sind und so einen sehr unterschiedlichen Eindruck machen. Eine direkte Verbindung zu den im "Recueil ..." gestochenen Objekten besteht in den Zeichnungen eines Kandelabers und eines Pot-à-oille für die Kaiserin Joséphine auf den Seiten 63 und 61 des Albums, die auf den Seiten 59 und 46 des "Recueil ..." gestochen wurden. Das Formenrepertoire und der Aufbau der Geräte und Gefässe ist zwischen dem "Album Biennais" und dem "Recueil ..." so gleich, dass auf einen gleichen Urheber geschlossen werden muss.

397

398

1 M.A.D. GF9 no.1752. Waffenzzeichnungen no.11710-11729 bis. Geschenk A.Rapilly 1890. Eine weitere Percierzeichnung des von Biennais ausgeführten bayrischen Szepters von 1806 ist ein Geschenk David-Weills vom 29.3.1930, die Entwurfszeichnung trägt die Nummer 27563. Das "Album Biennais" wurde in 50 Exemplaren publiziert: E.Hessling. Dessins d'orfèverie de Percier, conservés à la Bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs de Paris. P.1911.

2 Ausnahmen bilden die zwei Blätter auf den Seiten 42 und 31, die "Lebas" bezeichnet sind. Damit dürfte der Percierschüler Louis-Hippolyte Lebas zu identifizieren sein, der 1794 in die Schule Perciers eintritt und 1806 seine Ausbildung abschliesst.

Weiter gesichert wird diese Zuschreibung durch den bisher nicht geführten Nachweis der Herkunft der Zeichnungen. Am 24.12.1859 fand im Hôtel Drouot ein Verkauf statt, dessen gedruckter Katalog wie folgt bezeichnet ist: "Notice de dessins modèles d'orfèverie religieuse, militaire, mobilière, ordres et armoiries françaises et étrangères exécutés par C. Percier architecte pour Biennais, orfèvre de Napoléon I. Estampes encadrées, Tableaux, Porcelaine peinte etc."¹ Wie die Beschreibungen in der Auktionsliste beweisen, sind sämtliche Zeichnungen des "Album Biennais" durch diesen Verkauf gegangen. Ein grosser Teil der im Verkaufskatalog genannten Waffenzeichnungen befindet sich ebenfalls im Musée des arts décoratifs. Die heraldischen Entwürfe liegen nach Auskunft S. Grandjeans in der Bibliothèque Marmottan. Heute nicht mehr nachweisbar sind Zeichnungen für zwei Reisenecessaires und eine Reihe weiterer Goldschmiedentwürfe, darunter auch eine mit "Charles Percier et Fontaine" signierte Zeichnung für eine Zuckerdose der Kaiserin Joséphine. Damit ist ausser einer stilistischen Zuschreibung durch einen weiteren Zusammenhang das "Album Biennais" für Percier gesichert. Das hat insbesondere für die Goldschmiedearbeiten von Biennais während Directoire, Consulat und Empire eine weitreichende Bedeutung, da für fast alle Objekte Percier als der Urheber der Form nachgewiesen werden kann, der Biennais fast ohne Modifikationen folgt.²

- 1 nur in drei Exemplaren erhalten: B.A.A. (mit Erlösen) B.N. und Bibliothèque du Louvre.
- 2 cf. O.Lefuel 1965. 257. P.Remington. M.-G.Biennais. Bull. Metr. Mus. of Art 1927. 122-6. S.Grandjean. L'Orfèverie napoléonienne. Jardin des arts Nov. 1955. 17 sq. - Een vorstelyk servies van Biennais in het Rijksmuseum. Bull. van het Rijksmuseum. 5. 1957 (4) 100-107. - L'Orfèverie du XIXe siècle en Europe. P.1962. 80-1. H.C.Avery. French Empire Silver. Bull. Met. Mus. of Art 29.1934.64 sq. Honour. Goldsmith & Silversmith L.1971. 232-7.

- Ausser dem Service Joséphines, das über den "Recueil ..." und das "Album Biennais" für Percier gesichert ist und bei dem durch die Stempelung einige Stücke noch in das Directoire datiert werden können, können eine Anzahl von Zeichnungen im "Album Biennais" ebenfalls früh datiert werden. Während Goldschmiedeentwürfe aus der Zeit des Empire, die mit "J. (app.) à Biennais, orfèvre de S.M. l'Empereur et Roi" signiert sind, durch ihre gleichmässige Behandlung, vervollkommnete Feder-Aquarelltechnik und Masstäblichkeit eine deutlich in sich geschlossene Gruppe bilden, sind eine Reihe von Zeichnungen auf den Seiten 399 15, 19, 48, 49, 51-2, 57 und 58 davon unterschieden. Wenn sie überhaupt eine Bezeichnung tragen, sind sie mit "J. (app.) à Biennais, orfèvre rue St. Honoré" beschriftet. Die Wiedergabe der Formen ist skizzenhaft und die Zeichnungen sind nicht in einen Masstab gesetzt. Der Dekor ist einfacher und überdeckt nicht den Gefässkörper, sondern nimmt deutlich die glatten Flächen als Kontrast zu den Ornamentzonen. Vollplastische Figuren, wie sie später als Aufsatz oder an den Henkeln verwendet werden, kommen noch nicht vor. Das ist jedoch nicht so sehr als eine Stilentwicklung zu begreifen, sondern durch den geänderten Anspruch der für die Krone gefertigten Staatsservice zu erklären.
- 400 Zwei Service auf der Seite 15 des "Album Biennais" zeigen bei einem einfacheren und einem reicheren Dekor die Grundformen der Entwürfe Perciers, auf denen seine Erfindungen stets aufbauen. Die Skizzen auf den Seiten 48 und 49 zeigen alle Charakteristika früher Entwürfe. Der glatte Körper der Gefässe wird von Ornamentbändern umzogen und mit einem Filigran von Motiven, die aus dem Formenschatz der Groteske entnommen sind, übersponnen. Die Gefässformen
- 401 schliessen an Modelle griechischer Vasen an, aber während Percier in Entwürfen auf Seite 18 no.1 und 33¹ des "Recueil..."

1 cf. supra

nur die gemalten Ornamente dieser Vorbilder in plastische Reliefformen der Metallgefäße übersetzt, findet man zunehmend die Tendenz eines neuen Dekorationssystems. Dabei werden Profile, Reliefs und Gesimse in architektonisch richtiger Abfolge von unten nach oben auf den Gefäßkörper appliziert. Die Trennung von Flächen und Ornament ist so weit fortgeschritten, dass ein anderer Goldschmied, - der ebenfalls nach Entwürfen Perciers arbeitete -, Odiot, eine neue Technik entwickelte, bei der das Ornament als Applike auf das Gefäß aufgeschraubt wurde.¹

Die Formen der Goldschmiedearbeiten gehen auf eine sehr junge Entwicklung zurück. Noch 1787 wird die Klage geführt: "... les objets qui sont les plus ressentis de la perfection sont les meubles ... Il n'en est pas de même des orfèvres, qui, la plupart, n'ont encore que des objets du plus mauvais goût, et qui ne présentent aucunes de ces belles formes qu'ont si bien connues les Greques et les Étrusques."² In der Mitte der 80er Jahre beginnen sich antike Gefäßformen durchzusetzen, dabei bleiben aber die Ornamente noch in der Tradition eines späten "Louis XVI" und zeigen Flechtbänder, Guirlanden und Medaillons. Das erste Beispiel, das die antike Gefäßform mit auf genauer Kenntnis antiker Friese und Reliefs basierenden Ornamenten vereinigt, ist eine Kanne mit zugehöriger Schale von dem Goldschmied H. Auguste.³ Die enge Verbindung der Form der Kanne und der Medusenhäupter am Henkelansatz mit den Entwurfszeichnungen Perciers auf den Seiten 26 und 19 des "Album Biennais" würde einen kaum zögern lassen, Kanne und Schale einer Erfindung Perciers zuzuschreiben, wenn nicht die Stempelung eindeutig auf ein Datum von 1789 verwies. Das bedeutet, dass die beiden Stücke H. Augustes, welche

1 O.Lefuel 1965. 290-9. und Beispiel "sceau à rafraichir" Odiot M.A.D.

2 Tableau général du goût, des modes et des costumes de Paris. P. 1787. 88.

3 im Kunsthandel Fa. Kugel, Paris. O.Lefuel 1965. 270-1 fig.2.

alle Züge haben, die auch die Entwürfe Perciers charakterisieren, als ein stilistischer Ausgangspunkt für die Vorstellungen Perciers angesehen werden müssen.

4o6 A. Feulner erwähnte 1927 erstmals, dass für eine Kommode
4o7 und einen Sekretär in Fontainebleau mit der Signatur
Benemanns, sich die Entwürfe im "Album Biennais" befinden.¹
Das hat dazu geführt, mit einer Zuschreibung des "Album
Biennais" zugleich die Entwürfe dieser Möbel Percier
zuzuschreiben. Das ist jedoch keineswegs möglich. Die
Zeichnungen im "Album Biennais" weisen im Detail eine
unterbrochene, immer wieder neu ansetzende Strichführung
und eine ungeübte Aquarellierung auf, wie sie auch in
Faustskizzen Perciers nicht begegnet. Eine Lösung für
die Stellung der Zeichnungen bieten die grossen Abweichun-
gen zwischen ihnen und der Ausführung. Bei den Möbeln
ist die Grundform zwar beibehalten, die durch Profile ein-
geteilten Felder und Einfassungen sind aber in ein be-
stimmteres Verhältnis zueinandergerückt. Die Appliken
werden völlig geändert. Sie wurden von Biennais an Bene-
mann geliefert. Damit ist die Version nahegelegt, dass
Benemann aufgrund der beiden Zeichnungen Appliken bei
Biennais bestellte. Die Möbelentwürfe wurden jedoch über-
arbeitet und neue Appliken entworfen, deren Form aus dem
Motivrepertoire Perciers stammt, worauf besonders die Ver-
wendung der Kapitolinischen Löwinen hinweist.

Die folgende Seite des "Album Biennais" zeigt 4 Möbelent-
würfe, die von Percier gezeichnet wurden. Es sind eine
Kommode mit einem Monogramm Joséphines unter der Kaiser-
4o8 krone, ein Medaillenkabinett, ein Toilettentisch und ein
4o9 Sekretär. Im Falle des Medaillenkabinetts für Denon ist

1 -. Die Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum.
B. s.a. (1927) 754 Zeichnungen: M.A.D. GF9. 57.

ist es beweisbar, dass hier Percier die Zeichnung lieferte und Biennais die Silberappliken fertigte, denn die Ausführung im Metropolitan Museum weist auf den Appliken die Signatur Biennais auf.¹

1 P.Remington. Recent Accessions of French Furniture.
Bull.Met.Mus.21. 1926. 219. - 1927. 122-6. Exp. L. 1972
no.1609 mit fig. 143 und Literatur.

STILBEGRIFFE UND ABLEITUNGEN

Die Wertungsgeschichte des "Style Empire"

Eine Bewertung der Innendekorationen und Möbelentwürfe Perciers ist je nach der Sympathie für das ancien régime oder das erste Kaiserreich ausgerichtet. Sie ist identisch mit der Wertungsgeschichte des "Empire". Während auf dem Gebiet der Architektur die Bedeutung Perciers in Frankreich bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts im Bewusstsein bleibt¹, wendet sich der Geschmack von der klassizistischen Innendekoration ab und gipfelt bei den Brüdern Goncourt zu heftigen Invektiven. "L'oeil, au lieu de ces contours rondissants de la vieille ornementation, ne heurte que lignes raides, droites, mal hospitalières, inexorables. Pendant que David chasse le sourire de l'art, l'acajou, qui joue dans l'ordre du bois, le rôle du tiers état dans l'ordre de classes, attend bien près de détrôner l'ébène et le bois de rose, et l'appartement, qui était, une récréation de l'oeil et une complicité charmeresse du chaloir, deviendra un pédagogue: ... La France va vivre dans un décor de tragédie. Son épiderme spartiate, elle l'asseoir sur des chaises étrusques ..." ² "La magnifique architecture rocaille est remplacée par le plus mesquin et le plus ridicule pastiche de l'architecture antique; ... cette discorde combinée de tons inharmoniques, ce pêle-mêle laborieux et abominablement prémédité au compas..." ³

- 1 H. de Laborde. Union des Arts et de l'Industrie. Paris 1856. t.1. 188. V. Baltard 1873. 41.
- 2 E. et J. Goncourt. Histoire de la société française pendant la révolution. Paris 1854. 94.
- 3 E. et J. Goncourt. Histoire de la Société française pendant le Directoire. Paris 1864. 48-9.

Diese Vorwürfe, denen eine treffende Beobachtung der Absichten nicht abgesprochen werden kann, bilden den viel wiederholten Grundbestand an Argumenten, die gegen den "Style Empire" angeführt werden. Ein nicht definierter Geschmacksbegriff wird zur Grundlage und zum Agens der Betrachtungen: "On sait à quel échec aboutirent les efforts de Percier et à quelle lamentable sécheresse, à quelle fastueuse pauvreté le Style Empire fut condamné dès sa naissance."¹

Aber schon bei E. Chesneau lassen sich 1881 die Anfänge einer Gegenbewegung fassen: "Les amateurs et les artistes ont quelque plaisir à réhabiliter aujourd'hui comme pour protester contre le capitonnage voluptueux et l'aimable chiffonage de l'ameublement contemporain, art de modiste et de tapissier, art charmant, mais sans lendemain et sans style d'aucune sorte."² Um die Jahrhundertwende genießt der "Style Empire" im Kontext mit der Suche nach einem neuen, kohärenten Stil eine Aufwertung.³ Es werden in grossem Ausmasse Möbelkopien gefertigt und dem "Empire" mehr oder weniger populäre Stilkunden gewidmet.

Wohl ausgehend von einem Aufsatz G.Schefers⁴ wird eine Stilkontinuität vom "Louis XVI" bis zum "Empire" festgestellt. Die vornehmlichen Propagatoren sind P.Lafond⁵

1 Seymour de Ricci. Le Style Louis XVI. P. s.a. (1913) p.XV. cf. Lady Dilke. French Furniture and Decoration in the XVIIIth Century. London 1901. T.Leclerc. Besprechung Fouché 1904. Mercure de France. LVIII. 1905. 298.

2 -. 1881. 363. cf. auch P.Lacroix. Directoire, Consulat, Empire. P.1884, er verweist für die richtige Einschätzung Perciers auf Lance 1872: Artikel Percier.

3 "... un époque proche de la nôtre, ..." P.Lafond. L'art décoratif et l'mobilier sous la Revolution et l'Empire. Paris 1900. 7. M.Proust. Le côté de Guermentes t.3 P.1921. Th.Mann. Tristan. B.1903. Ausstellung 1895: Exposition historique et militaire de la Révolution et de l'Empire. P. Galeries des Champs-Élysées. 1895. Katalog 130 p. 1 fig. cf. A.Lichtwark. Briefe an seine Familie.Hamburg 1972.730.

4 Le Style Empire sous Louis XV. G.B.A.t.18. 1897. 481-492.

5 1900.

und L.Reau¹, die unter Zugrundelegung der Annahme einer autonomen Kunstentwicklung jeden politischen Zusammenhang ablehnen. "L'art de l'Empire et de la période républicaine qui le précède immédiatement, n'est pas, comme le croient généralement nombre de personnes trop peu informées, la conséquence de la Révolution ... Il date de plus loin. ... Il se rattache à l'art du règne de Louis XVI qui n'est qu'un retour vers la ligne droite ..." ² Es werden verschiedene Herleitungsversuche unternommen, doch bleiben sie global und unbelegt. Ein wenig differenzierter Begriff "Antike" muss zumeist zur Begründung herhalten. Abweichen- de Hinweise finden sich bei Lafond: "Le style du Directoire était surtout inspiré de la Grèce. Avec l'Empire, sous l'impulsion de Percier, il devient romain, calme, noble, riche imposant, et, en même temps, plus éclectique que l'on serait disposé à le croire; il emprunte différentes parties de son ornementation à la Renaissance et même à Louis XIV." ³ Dieser Meinung, auf die einzugehen sein wird, sind ebenfalls L.Hautecoeur⁴ und H.Lemonnier.⁵ E.Bourgeois⁶ hat unter dem Titel "Le Style Empire" eine Geschichte der Rezeption etruskischer Kunst geschrieben und will Percier als unmittelbaren Fortsetzer des "goût étrusque" verstanden wissen, dabei kommt in seiner Darstellung Robert Adam eine Vermittlerrolle zu. Wenn man noch Pompei und Herculanum nennt, von deren Entdeckung und Publikation M.Praz⁷

1 L'Art du XVIIIe siècle en France. P.1952. t.2. 1o.

2 P.Lafond 1900. 8.

3 1900. 27.

4 t.5. 1953.

5 -. Inauguration d'une plaque commémorative sur la maison natale de l'architecte P.-Fr.-L.Fontaine à Pontoise. 20.5.1917. Institut de France. Acad.des B.-A. 3-4.

6 Le Style Empire. Paris 1930.

7 -. Gusto neo-classico. Florenz 1940.

das "Empire" Perciers herleitet, dann ist die ganze Breite der nebeneinanderstehenden und mit verschiedener Akzentuierung wiederholten Ableitungsversuche umrissen. Die weitaus treffendste Analyse des "Empire" im Zusammenhang mit einer Interpretation der Rolle und Theorie Perciers ist A. Feulner zu verdanken.¹

Bemerkenswert ist die weitgehende Unsicherheit über die Datierung der dekorativen Entwürfe Perciers.

Die neuere Kunstgeschichte hat die Tendenz fortgesetzt, in Percier mit wachsender Ausschliesslichkeit den Erfinder des "Style Empire" zu sehen,² ungeachtet der Tatsache, dass er während des Kaiserreiches weniger Entwürfe lieferte als zuvor und seine offizielle Stellung als Hofarchitekt bereits am 29.12.1804 aufgibt.

"Style Directoire" und "Style Empire"

Die besprochenen Innendekorationsentwürfe Perciers von 1792 bis 1800 fallen in einen Zeitraum, der mit den politischen Epochen der Revolution und des Directoire übereinstimmt. Percier liefert seine Entwürfe an die jeweils führenden politischen Gruppen, die Convention nationale, eine revolutionäre Sektion, den Conseil des Cinq-Cents, die Minister, Heereslieferanten, Bankiers des Directoire und schliesslich an den General und späteren Konsul Bonaparte. Percier und

1 -. Kunstgeschichte des Möbels. B. s.a. (1927) 725-752.

2 dazu: P.Francastel. Le Style Empire. P.1939 u. 1952. S.Grandjean. Empire Furniture 1800-1825. L. 1965. G.Janneau. L'Empire. P.1965. H.Honour. Neo-Classicism. L. 1968. Exp. L. 1972 s.v. Percier no. 1256, 1257, 1510-12, 1512-21, 1828. Lexikon der Weltarchitektur. ed. N.Pevsner, J.Fleming, H.Honour. M.1971. 152 s.v. Empire. etc.

Fontaine werden in der Literatur aber nie mit dem "Style Directoire" in Zusammenhang gebracht, sondern ihnen wird einzig die Formulierung des "Style Empire" zugeschrieben.

Um diese Stilbezeichnungen wird eine "docte querelle au camp des historiens de l'art décoratif" geführt, die zu den diversesten Ergebnissen geführt hat.¹

Die Gewohnheit, die französischen Stilbezeichnungen nach dem jeweiligen Herrscher zu wählen, mag bis zum Ende des "Style Régence" noch einen Sinn haben. Der durch die neueren Forschungen immer weiter vorgerückte Beginn des "Louis XVI" bis in die Jahre von 1755 und 1760 lässt diese Bezeichnung, wie die des vorhergehenden Stilabschnittes "Louis XV", als nicht mehr haltbar erscheinen.² Noch misslicher ist die Lage für die Zeitabschnitte des Directoire, - Oktober 1795 bis November 1799 -, des Consulat, - bis Mai 1804 -, und des Empire, - bis April 1814 -, einen jeweils so benannten Stilbegriff zu verwenden. Vom "Directoire" schreibt de Félice: "Bien des styles sont mal nommés; aucun ne l'est plus mal que celui-ci, si du moins il existe. Le Gouvernement des Directeurs aura tout juste quatre années: vit-on jamais un style se constituer et s'affirmer en aussi peu de temps?"³ Diese und ähnliche Einwände haben jedoch nicht dazu geführt, die Stilbegriffe aufzugeben, sondern es ist versucht worden, sie bis zu vernünftig scheinenden Zeitgrenzen auszu-dehnen, wobei dann der Stilbegriff jeden Bezug zu dem, was sein Name besagt, verloren hat. Fast jeder Autor hat hier seine eigene Lösung gefunden, die seinen Darlegungen

1 G.Janneau. Sur le style Directoire. Revue de l'Art LXXI. 1937. 341.

2 M.Gallet. Demeures parisiennes. L'Époque Louis XVI. P.1964. S.Erikson. Early Neo-Classicism in France. L.1972.

3 -. Le Meuble français sous Louis XVI et sous l'Empire P. s.a.6.

angepasst ist. L.Reau sieht nur einen "Style Louis XVI", der eine royalistische, imperialistische und schliesslich bourgeoise Phase durchläuft, um 1848 zu enden.¹ In verschiedenen Arbeiten hat G.Janneau eine vereinfachte Nomenklatur vorgeschlagen, dabei lässt er das "Directoire" mit Miques Arbeiten für Marie-Antoinette beginnen und rechnet das "Consulat" dem "Empire" zu.² Ein anderer Autor wieder stellt "Empire" und "Directoire" als austauschbare Begriffe hin.³

Für den "Style Empire" hat S.Giedion 1948 den folgenden Vorschlag gemacht: "Strictly speaking, the Empire style falls within the ten years of Napoleon's imperial reign, starting in 1804 and ending 1814. With better reason it can be dated by the years during which its founders, Percier and Fontaine, kept up their close "collaboration" from 1794 to 1814 ... in democratized form it long survived Napoleons death."⁴ Das Datum von 1794 wäre zu modifizieren. Es ist durch nichts zu begründen. Die Zusammenarbeit von Percier und Fontaine beginnt 1793 und betrifft zuerst allein die Bühnenedwürfe der Oper. Erst 1797, gleichzeitig mit der Belebung der französischen Wirtschaft, treten Percier und Fontaine nachweisbar mit Ausstattungen und Möbelentwürfen in Erscheinung, deren Erfolg ihren persönlichen Stil zunehmend zu dem Stil einer Epoche werden lässt. Zu diesem Zeitpunkt setzt sich ihr Dekorationsstil mit einer gewissen Ausschliesslichkeit bei der tonangebenden

1 P.1952. cf. Lafond 1900.8.

2 -. Les Meubles. t.3 De Louis XVI au Style Empire. P.1929. 17. - Sur le Style Directoire. Revue de l'Art. LXXXI. 1937. 341-2. - Le Style Directoire. Mobilier et Décoration. P. s.a.(1938)4-5.cf. H.Scabolesi. Meubles français en Hongrie. Budapest 1964. 39. F.Windisch-Graetz. Klassizismus und Empire. Braunschweig 1965. 40.

3 P.Marmottan. Le Style Empire. P.1925-1930. 3t. t 1. 6.

4 -. Mechanisation takes Command N.Y. (1.ed.1948) 1969. 329.

Gesellschaft durch. Bereits die erste mir bekannte Erwähnung des "Style Empire" bringt den Begriff in unmittelbaren Zusammenhang mit Percier und Fontaine. So schreibt Delécluze 1856: "La plupart des constructions et des édifices élevés dans les différentes parties d'Europe, sous l'empire du goût et des enseignements de Percier et Fontaine, caractérisent ce qu'on appelle le style de l'Empire."¹

In der Politik bedeutet das Jahr 1797 auch den Beginn der Einflussnahme Bonapartes, der in diesem Jahr mehrfach Gegenstände erwirbt oder geschenkt bekommt, die nach Entwürfen Perciers gefertigt sind. Wenn man den nicht haltbaren Begriff "Style Empire" nicht durch "Style Percier" ersetzen will, böte sich "Style Napoléon" als sinnvolle Lösung an.²

Die Ableitungen

Mit der Absicht eine Ableitung vorzuschlagen, haben verschiedene Autoren auf Vorläufer des Stils der Innendekorationen Perciers aufmerksam gemacht.

Der älteste Versuch stammt von G.Schefer, der in einer Serie von drei Aufsätzen die Wurzel der Entwicklung in den "Diverse maniere d'adornare i cammini" Piranesis von 1769 sieht.³ Er entwickelt, von Piranesi ausgehend, eine Ab-

1 Delécluze 1856. 400 cf. 418, 427.

2 cf. Janneau 1937. 341-2. Francastel. Le Style Empire P.1952. 13 sq. "Le style Percier et Fontaine". Lexikon der Weltarchitektur ed.N.Pevsner, J.Fleming, H.Honour M.1971. 152.

3 -. Le Style Empire sous Louis XV. G.B.A.1897. 481-491. - G.B.Piranesi. Un rénovateur de l'art décoratif. Les Arts. 1912. 26-32. 1913. 18-26.

leitung über Clérisseau, Lhuillier, Belanger bis auf den Stil Perciers und Fontaines. Diese Darlegungen Schefers, die den Nachteil haben, auf keine Anmerkungen und Nachweise gestützt zu sein, sind sehr bald vergessen worden und werden in der späteren Literatur zumeist durch einen sehr allgemeinen Hinweis auf die römische Antike ersetzt.¹

Verschiedenste spätere Untersuchungen über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts sind zu Beobachtungen stilistischer Ähnlichkeiten des jeweils besprochenen Werks mit dem Stil Perciers gekommen. Ausser den "Diverse manière d'adornare i cammini" Piranesis² sind das Hôtel Grimod de la Reyniere Clérisseaus³, die Bauten Robert Adams⁴ und das Hôtel Dervieux Belangers⁵ als Vorformen des Stils Perciers angesehen worden.⁶

Die genannten Beispiele sind untereinander durch die Entwicklung eines Stiles verbunden, den seine Träger und ihre Zeitgenossen "goût étrusque" oder "style arabesque" nennen. In ihm liegen die Wurzeln zum Stil Perciers. Eine Beschreibung seiner Grundlagen und seiner Entwicklung skizziert die Voraussetzungen und die Vorgeschichte des sogenannten "Style Empire".

- 1 F.Kimball. Les influences anglaises dans la formation du Style Louis XVI. G.B.A.1931. 231-255. bildet eine Ausnahme, doch ist seine Darlegung nicht über das "ancien régime" hinaus geführt und auf die Zeit des Empire bezogen.
- 2 cf. L.Hautecoeur 1912. 139-40. H.Focillion. G.B.Piranesi P.1918. 298-9. A.H.Mayor. Piranesi N.Y. 1952. 22.
- 3 cf. L.Reau. La décoration de l'Hôtel Grimod de la Reyniere d'après les dessins de l'architecte Kamsetzer. B.S.H.A.F. 1937. 7-16. Gallet 1964. 56.
- 4 cf. Francastel 1952. cap.1. Origines et caractères. Perouse de Montclos 1969. 223. Gallet 1964. 87.
- 5 cf. Schefer 1913. 20.
- 6 Ausserdem Hôtel Gouthière-Marmottan 1925. 5, Hôtel Uzès - M.Gallet. Bulletin du Musée Carnavalet. no.2. 1969. 8.

Die Darstellung, die auch breiter angelegt sein könnte, soll allein an den wichtigsten und fest datierbaren Beispielen orientiert sein. Dabei soll versucht werden, die in der Literatur vorherrschend durchgeführte Trennung zwischen Innendekoration und Möblierung aufzuheben.

"Goût étrusque" und "style arabesque" zur Vorgeschichte des Stils Perciers

Die Erforschung etruskischer Kunst hat Th. Dempsters "De Etruria regali libri VII" von 1723¹ zur Grundlage. Dempster sieht den archaischen Stil der Etrusker als Voraussetzung der griechischen und römischen Kunst an. Seine Thesen werden in den Städten der Toskana von Gelehrten aufgenommen, die mit Förderung Cosimos des III., der auf eine Aufwertung der Toskana gegenüber Rom bedacht ist, Grabungen anstellen und Museen gründen. Die Bewegung findet ihr Zentrum in der "Academia etrusca" in Cortona, ihre wichtigsten Propagatoren sind A.F.Gori², G.B.Passeri und F.Buonarotti. Unter dem etwas irreführenden Titel "Le Style Empire" hat E.Bourgeois 1930 diesem Abschnitt der Geschichte der Archäologie gründliche und ausführliche Studien gewidmet, um sie zu einer Herleitung des "Style Empire" zu verwenden, die er am Ende des Buches jedoch nur noch cursorisch andeutet. Da er das "étrusque" sehr genau nimmt, kann er keine Verbindung zu den Entwürfen der zweiten Jahrhunderthälfte schaffen, bei denen die Bezeichnung eine sehr weite Bedeutung hatte.

1 Florenz 1723-6.

2 -. Museaum etruscum. Florenz 1737-43.

Die Vorstellung, die man sich von der Kunst der Etrusker machte, umfasste den gesamten archaischen Abschnitt der antiken Kunst, die griechischen Vasen und schloss auch die häufigen archaistischen Werke der römischen Kaiserzeit mit ein.¹ In den sieben Bänden seines "Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romains" gibt Caylus von 1752 bis 1767 jeweils als zweiten Teil eines jeden Bandes ein Kapitel "Des Etrusques" heraus, in dem er versucht, die etruskische Kunst zu charakterisieren.² Er spricht den Etruskern unter der Annahme, dass sie die kampanischen Vasen schufen, einen "... caractère original qu'on ne sçauroit confondre avec aucun autre" zu.³ Den Widerspruch zwischen den rudimentären Formen tatsächlich etruskischer Bronzen und der Formperfektion der Vasen weiss er nicht zu lösen, so ist "étrusque" von Anfang an ein vager Begriff, den man auf die Kunstwerke anwandte, die man nicht für griechisch oder römisch hielt. Caylus, der seine Meinung über die Etrusker von Band zu Band verändert, kommt dann auch zu dem Ergebnis "On ne peut rien dire de bien positif sur les Etrusques."⁴ Die vor allem in Kampanien gefundenen griechischen Vasen galten allgemein als Werke der Etrusker. Diese These wurde von G.B.Passeri vertreten, der die erste Sammlung dieser Keramiken herausgab.⁵ Diese Meinung vertritt auch der englische Gesandte in Neapel, W.Hamilton, in den Publikationen seiner Sammlung.⁶ Bei der Veröffentlichung seiner zweiten

- 1 cf. J.J. Winckelmann. Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. I.3. Encyclopédie française. Suppl. 1776 s.v. "Etrusques".
- 2 Erscheinungsort Paris.
- 3 op.cit. t.1.80.
- 4 op.cit. t.3.1759. 61.
- 5 -. Picturae Etruscorum in vasculis nunc primum collectae R.1767-75 3 vol.
- 6 d'Hancarville. Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities, from the Cabinet of the Hon.W.Hamilton. Neapel 1767 4 t. cf. d'Hancarville & F.A.David. Antiquités étrusques, grecs et romaines ou les beaux vases étrusques, grecs et romains, et les peintures rendues avec les couleurs. P.1785-7.

Sammlung hat sich die Meinung geändert. Aufgrund der griechischen Beischriften der Vasenmalereien sind die Gefässe als griechische Importstücke erkannt.¹

Als Antwort auf Le Roys Griechenlandpublikation von 1758 veröffentlicht G.B.Piranesi sein "Della Magnificenza ed Architettura de' Romani" von 1765 und als Entgegnung auf Mariette² die "Observationi di Gio. Battista Piranesi supra la lettre de M. Mariette ..." ³ In diesen Streitschriften verwahrt er sich gegen den behaupteten Vorrang der griechischen Kunst vor der nationalen italienischen Tradition, die Piranesi ohne einen Einfluss von Griechenland als eine alleinige Abfolge von etruskischer und römischer Kunst sehen will. Indem er eine Charakterisierung von Caylus beibehält, dreht er die Wertung herum und zieht die "Grösse" der italienischen Antike der "Eleganz" der Griechen vor. Nachdem jedoch Winckelmann 1764 als den wesentlichen Unterschied die griechische Einfachheit im Gegensatz zu römischer Ornamentfülle bezeichnet hatte, beginnt Piranesi sich eingehend mit der römischen Bauornamentik und Dekoration zu beschäftigen und gibt als eigene Entwürfe im Januar 1769 die "Diverse maniere d'adornare i cammini" heraus.⁴ Im

- 1 W. Tischbein. Collection of engravings from Ancient Vases of Greek workmanship discovered in sepulchres in the kingdom of the two Sicilies ... during ... the years 1789 and 1790 now in the possession of Sir Wm. Hamilton. Neapel. 1791-5, 1800-3, 1803-9, 1804-14. 4 vol.
- 2 Lettre de M. Mariette sur un Oeuvre de M. Piranesi concernant les antiquités Romaines. Gazette litteraire de l'Europe. 4.11.1764. 232-47.
- 3 darüber ausführlich: R. Wittkower. Piranesi's "Parere su l'architettura". Jnl. of the Warburg & Courtauld Institutes. t. 2 1938/9. 147-158 und D. Wiebenson 1969 ch. 4 The Greek-Roman Revival.
- 4 vollständiger Titel: "Diverse maniere d'adornare i cammini ed agni altra parte degli edifizii desunte dell'architettura egizia, etrusca, e greca (e romana) con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana MDCCCLXIX." die Worte "e romana" kommen nur als eine zerstörte aber noch eben leserliche Inschrift auf dem Frontispiz vor. F. 854.

"Ragionamento" hat sich seine Auffassung vom Einfluss der griechischen Kunst auf die römische gewandelt, und er gesteht eine teilweise Wirkung der griechischen Vorbilder zu. "Così in fatti fecero: Romani che dopo avere usata per più secoli l'etrusca architettura, adottarono poi anche la greca; e l'una, e l'altra mirano insieme."¹ In einem eklektizistischen Verfahren, das verschiedene Kunststile miteinander zu vereinigen weiss, sieht er das neuernde römische Genie und stellt nach diesem Beispiel auch für seine Zeit die Forderung auf: "... non deve contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma su le costoro opere studiando mostrar dei altresì un genio inventore, e quasi dissi creatore; e il Greco, e l'Etrusco e l'Egiziano con saviezza combinando insieme, aprirsi dei l'adito al ritrovamento di nuovi ornamenti e di nuovi modi."²

Die 65 Blätter der "Diverse maniere ..." enthalten zum grössten Teil Entwürfe für Kamine, die Piranesi deswegen als Aufgabe wählte, weil im Altertum keine Kamine vorkommen und er hier von Vorbildern frei, zeigen kann, wie antike Ornamentik für seine Gegenwart nutzbar gemacht werden kann.³ Ausser den Kaminen enthält der Band Projekte zu Feuerböcken, Dreifüssen, Stühlen, Uhren, Kerzenhaltern, Vasen, Konsoltischen, Tragstühlen, Kommoden und Wanddekorationen, darunter auch die des von ihm in ägyptischem Stile ausgemalten "Caffè inglese".⁴ Von den zahlreichen Entwürfen mit ägyptischer Ornamentik kann in diesem Zusammenhang abgesehen werden.⁵

1 op.cit.15.

2 ibid. 33 cf.15: "La Romana, e l'Etrusca furono da principio una medesima cosa, ... adotta in appresso la Greca, non perchè l'Etrusca fosse mancata di parti, o di parti, o di ornamenti og di grazia: ma perchè la novità..." und ein phantastischer Entwurf mit dem Motto: "Novitam meam contemnunt ego illorum ignaviam". F. 982.

3 ibid.2.

4 cf. E.Hubala. Diverse maniere. Bemerkungen zu G.B.Piranesi's ägyptischen Kaminen. Festschrift. Sedelmayer. M.1956.

5 es sind: F. 865, 870, 874, 881, 884, 888, 869, 896, 906, 907.

Obwohl im Vorwort die Rolle etruskischer Kunst hervorgehoben wird, sucht man vergeblich nach einem Entwurf, den man als "etruskisch" bezeichnen könnte. Piranesi erklärt, er habe diesen Stil wie die Römer mit dem der Griechen vermischt und überlässt es dem Kenner, ihre Motive wieder auseinander zu dividieren.¹ Insofern ist der Titel seiner Publikation, der das Wort "Romana" nur als zerstörte Inschrift enthält, irreführend und war wohl von Piranesi als Spott gegenüber seinen Kontrahenten beabsichtigt. Was Piranesi unter etruskisch versteht, zeigt er auf der in den "Ragionamento" eingeschobenen Tafel I², die in 114 kleinen Abbildungen all die Dinge und Motive zeigt, die er für etruskische Erfindungen hält. Die etruskischen Motive sollen nach seiner Meinung in Wanddekorationen verwendet werden, da es die Antike auch getan habe. Er greift damit eine Forderung auf, die Hamilton im Vorwort der ersten Vasenpublikation bereits ausgesprochen hatte.

Will man Entwürfe Piranesis und Perciers detailliert vergleichen, ist dies nur bei wenigen der in den "Diverse manière ..." enthaltenen Tafeln möglich, denn der grösste Teil ist von einer solchen Exuberanz in der Erfindung des
410 Ornaments, dass sich keine Gemeinsamkeiten finden lassen.

Vergleicht man, was noch am ehesten möglich ist, den Kamin
411 und Wandentwurf auf Seite 2 der "Diverse manière ..." ³ mit
412 Perciers Kaminentwurf der Seite 27 des "Recueil ...",
zeigen sich gravierende Unterschiede im Verhältnis von
Struktur und Ornament.

Schon die verschieden gewählte Wiedergabetechnik verrät die unterschiedlichen Absichten. Während Piranesi mit betontem clair-obscur der Radierung Wert auf die verschiedenen

1 op.cit.15.

2 op.cit.31.

3 F. 862 auch Seite 46. F. 850 ist noch vergleichbar.

Ebenen und die Tiefe des Reliefs legt, verzichtet Percier im Umrisslinienstich auf diese Ausdrucksmöglichkeit und isoliert durch die blossе Konturlinie die Formen auf der einen Ebene des Risses voneinander.

Bei Piranesi sind die verschiedenen Architekturteile des Kamins, Wangen und Gesims durch die bis in das Gesims übergreifenden seitlichen Hermen verschliffen. Das Ornament ist unabhängig vom Aufbau. Durch vielfache Überlagerungen und Überschneidungen erzeugt Piranesi die Illusion einer scheinbar grösseren räumlichen Tiefe.¹

Dagegen bleibt der Kaminrahmen bei Percier stets sichtbar. Die parataktisch geordneten Appliken gliedern und schmücken die Gesamtform, der sie untergeordnet sind.

Die Möglichkeit eines positiven Vergleiches liegt in den ähnlichen Motiven des Sockelprofils der Seitenwangen und der über den Architrav gespannten Guirlande, die in der Mitte ein Relieffeld trägt. In der von antiken Reliefs abgeleiteten Motivik scheint die grösste Ähnlichkeit zu liegen. Man muss aber auch bedenken, dass sich Percier eine umfassende direkte Kenntnis der römischen Denkmäler verschafft hatte. Ausser auf die Erfindung der Einzelformen muss auch auf die Ornamentfülle aufmerksam gemacht werden, die diese beiden Architekten, die beide vor allem als Zeichner arbeiteten, miteinander verbindet. Aussagen, welche Piranesi hierzu machte, sollen das erläutern. Er sah den Vorwurf der Überladenheit voraus und verteidigte sich mit dem Beispiel der Trajanssäule, deren Häufung von Ornamentmotiven deswegen gefällt, weil diese in der richtigen Weise angeordnet sind. Er sieht in der Mannigfaltigkeit der Formen über einen Nutzen hinaus die Möglichkeit, "dem Auge" zu gefallen.² In seiner Darlegung über die dabei

1 cf. die Charakterisierung bei: W. Rieder. Piranesis diverse maniere. Burlington Mag. 1973. 309-17.

2 Raggionamento. 4-6 dazu Varrozitat. Ling. lat. lib. VII.

einzuhaltenden Grenzen gerät er in Widerspruch zu seinen Entwürfen, die seiner Forderung, dass das Ornament nicht die Grundform verdecken darf, keineswegs entsprechen: "Si pongano i Tritoni, e i pesci sù camini, se così piace, ma non coprano il telaio, sicchè ei perda l'esser suo, e più non si ravvisi. Sia l'architettura quanto si vuole bizzaro, ma non deformi l'architettura, e ogni membro abbia il suo proprio carattere."¹

Wenn auch die äussere Ähnlichkeit zu Percier nur in wenigen Entwürfen liegt, so ist doch in der von Piranesi propagierten Methode ein entscheidender und neuer Ansatz für die Auffassung und das Verfahren Perciers vorhanden. Beide verbindet das bewusste Heranziehen verschiedener historischer Stile, um das eklektizistische Verfahren, das man auch in der römischen Antike erkannt hatte, und das Percier noch in der Hochrenaissance weiterverfolgte, für die Aufgaben eines neuen Dekorationsstiles anzuwenden. Aus der Kenntnis der antiken römischen Ornamentverwendung verweigert sich Piranesi den Forderungen der Rigoristen und tritt für reiche Dekorationen ein: "... poiche una cosa ricerca il bisogno dell'uomo, un'altra conviene ad un uomo culto e polito."²

413 Piranesi verwendet seine Antikenkenntnisse für eine Reform des Mobiliars. Allerdings geschieht dies allein motivisch und nicht auch stilistisch. Dies bezeugen die Formverschleifungen der einzelnen Teile des Möbels, bei dem Guirlanden und vegetabilische Ornamente nicht auf die Frieße beschränkt bleiben, sondern darüber hinauswuchern und die Stützen in ihre Bewegung mit einbeziehen.³

1 op.cit. 2-3 cf. 6-7, 8, 35.

2 op.cit. 7.

3 cf. Tisch für Rezzonico circa 1769, Rijksmuseum Amsterdam. Literatur darüber: Exp. L. 72 no.1575.

Percier ist sich der Rolle Piranesis für die Innendekorationen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr wohl bewusst und sieht ihn als den Künstler an, auf den ein Wechsel im Kunstgewerbe zurückzuführen ist. Er schreibt 1795: "... cet artiste amant de son pays jusqu'à la pré-vention, est, par ses oeuvres en quelque sorte le père des manufactures de porcelaine, vases, meubles, étoffes etc. établies depuis lui en angleterre et en Italie."¹

Die Edition der "Diverse manière ..." Piranesis ist das expliziteste aber nicht das früheste Zeugnis eines neuen Stils, in dem sich, auf römischen Traditionen basierend, eine Erneuerung der Innendekorationen anbahnt. James Stuart war 1747 in Rom eingetroffen und hatte in enger Beziehung zu G. Hamilton bis 1751 dort und in Neapel seine Studien getrieben, bevor er für vier Jahre nach Athen aufbrach, um seine Publikation der "Antiquities of Athens" vorzubereiten. Nicht lange nach seiner Rückkehr nach England 1755 entwirft er für Spencer House in London Innendekorationen, die als die ersten Beispiele des "goût étrusque" gelten müssen.² Der 1759 zu datierende "painted room" weist auf weissgrundigen, korinthischen Pilastern einen farbigen Rankendekor auf. Die Pilaster fassen rotbraune Wandfelder ein, die mit Grottesken ausgemalt sind, welche rechteckige und runde Bilder integrieren.³ Darauf, dass diese Innen-

1 Percier an Lebreton. 15.1.1795. A.A.B.-A carton L 1.

2 cf. L. Lawrence. Stuart and Revett: their Literary and Architectural Careers. Jnl. of the Warburg Inst. t.2. 1938/9. 128-46.

3 cf. Earl Spencer. Spencer House. Country Life. 1926. 660-7. E.Croft-Murray. A Drawing by "Athenian" Stuart for the painted room at Spencer House. The British Museums quarterly. t.21. 1957. 14-15. - The Hôtel Grimod de la Reyniere: The Salon Decorations. Apollo 377. 1963 fig.

dekorationen eher auf Vorbilder der Renaissance als der Antike zurückgehen, ist von E.Croft-Murray aufmerksam gemacht worden: "Though the style of the painted decoration would have been regarded at the time as strictly "Pompeian" in reality it derives rather from the Raphaelesque interpretation of antique Roman painting as realised in the Loggia of the Vatican. This is particularly noticeable in the heavy foliated scrollwork on the pilasters."¹ Was die Bezeichnung dieses Raumes als "etruskisch" rechtfertigt, ist die rotbraune Farbe des Grundes, von dem sich die Figuren abheben. Zur weiteren Ausstattung gehörten 2 Kandelaber, deren Sockelfelder mit schwarzfigurigen Figuren auf rotem Grund bemalt sind. Die Gesamtform der Kandelaber basierte auf dem Dreifuss, der das Grab des Lysicrates in Athen krönt.²

415 Zu dem Raum hatte Stuart Sitzmöbel entworfen, die gleichermassen ungewöhnlich waren.³ Er verwendet für die Grundform der vier Sofas und sechs Sessel die gekurvten Formen des Möbels der "Georgian Period", aber legt für die Seitenwangen der Sofas die Figur eines geflügelten Löwen zugrunde, dessen Kopf er mit der Rückenlehne durch einen Baluster zusammenschliesst. Wenn auch in freier Form variiert er hiermit ein Motiv antiker Marmorthrone, das auch für die Entwürfe Perciers massgeblich ist, der dieselben römischen Vorbilder benutzt. Ein Marmorthron in St. Maria in Trastevere
416 scheint hier die Urform zu sein.⁴

Dem gleichen Kreis in Rom wie Stuart gehörte auch C.L. Clérissieu an, dem eine zentrale Rolle in der Vermittlung der Antikenkenntnis und ihrer Aufbereitung für eine Ver-

1 op.cit.1957.14.

2 E.Harris. The furniture of Robert Adam L. 1963. 5 sq. weitere Literatur Exp.L.72 no.1658.

3 E.Harris op.cit. Exp.L.72 no.1657.

417 4 Percierzeichnung B.I. Ms 1006. 122b. Merkwürdigerweise zeichnet Fontaine das Stuart'sche Sofa 1789 in Neapel. Nur die Baluster sind durch höher reichende Schwingen des Löwen ersetzt. coll.D.

wendung in der Innendekoration zukommt. Er war 1749 als Pensionär der Académie française in Rom eingetroffen und hatte bald Anschluss an die englischen Antiquare und Künstler gefunden, die ihn als Archäologen und Zeichner schätzten. Seine daraus resultierende finanzielle Unabhängigkeit liess es ihn 1753 auf einen Bruch mit der Akademie ankommen. Vier Jahre später wurde er auf seiner Rückreise nach Paris von Robert Adam als Lehrer und Zeichner eingestellt. Wie die auszugsweise veröffentlichten Briefe Adams erkennen lassen, waren ihm die Kenntnisse Clêrisseaus so wichtig, dass er ihn noch über seine Rückkehr nach London hinaus als Cicerone für seinen Bruder James beschäftigt hielt, damit nicht noch anderen Architekten Clêrisseaus Wissen und seine Sammlung von Zeichnungen nach der Antike zugute käme.¹ Abgesehen von einem als römische Ruine ausgestalteten Raum in den Gebäuden von St. Trinità dei Monti von 1767, der in ein anderes Genre gehört, sind keine Entwürfe Clêrisseaus in Rom verwirklicht worden.²

Im Victoria & Albert Museum befindet sich eine Serie von acht Groteskenfeldern, die zusammen mit den erhaltenen Rankenstreifen einer Raumausstattung zugehörten, welche bezeichnenderweise wegen ihrer grossen Ähnlichkeit mit dem "painted room" im Spencer House, Stuart zugeschrieben wurden, bis E.Croft-Murray sie als die Wandverkleidung des Hôtel Grimod de la Reynière identifizieren konnte. Das Aussehen der Dekorationen des Hôtel Grimod de la Reynière ist durch Zeichnungen des polnischen Architekten Kamsetzer bekannt, die L.Reau fand und veröffentlichte.³ Stadtbeschreibungen

1 F.Kimball. Clêrisseau and Adam. Architectural Review. 1955. 272-3. D.Yarwood. R.Adam. L.1970. J.Fleming. R.Adam and his circle L.1962. 135, 159 sq. T.J.Mc Cormick. Charles-Louis Clêrisseau and the roman revival. Diss. Princeton 1971.

2 cf. Gauss 1969. 30-1, der ihm die Ausmalung des Kaffeehauses der Villa albani abschreibt, das er nach Winckelmann begonnen hat.

3 Croft-Murray 1963. Reau 1937.

und eine Interpolation des Parisaufenthaltes Clérisseaus und des ausführenden Malers Lavallée erlauben eine Datierung auf 1777.¹ L.Reau erkannte zuerst die Ausstattung des Salons als Vorläufer der Innendekorationen Perciers und Fontaines:

"Clérisseau doit être considéré non seulement comme le précurseur du Style Empire de Percier et Fontaine, qui n'ont fait que reprendre les principes de la décoration de l'hôtel de la Reynière, mais comme inspirateur du goût qui a prévalu dans toute l'Europe à la fin du XVIII siècle."² Es ist hier jedoch zu bemerken, dass Clérisseau, der sich einer älteren Raumeinteilung anpassen musste, nur die Ausmalung neu schuf, bei der er Motive verwendete, die auch Stuart miteinander kombinierte, aber in einen architektonischen Zusammenhang brachte.

Es bleibt im Hôtel Grimod de la Reynière die traditionelle französische Einteilung in Wandfelder bestehen. Die Grotteskenpanneaux werden über einen guirlandengeschmückten Sockelrelief zwischen die drei Fenster gesetzt, denen auf der gegenüberliegenden Seite Spiegel entsprechen. Die Rankenstreifen sind ohne Basis und Kapitell paarweise in den Ecken des Raumes geordnet. Percier handelte ebenso, als er den Raum mit der Statue der Republik gestaltete. Ein ununterbrochener Guirlandenfries umzieht den Ansatz der in Felder geteilten Decke. Die Ausstattung vervollständigte ein Kamin aus Farbmarmor und vier Kandelaber. Der Raum war in den Farben mauve, azur und gold gehalten.

Zeitgenössische Stadtführer bemerken, dass solch eine starkfarbige Dekoration für Paris neu ist und empfehlen die Innendekoration im "style arabesque" als ein Beispiel, dem man folgen solle: "... puisant dans les maximes des anciens, il est très facile de trouver un genre qui nous convienne parfaitement quoique très différent de celui que nous avons

1 Ein früheres Datum wird von S.Eriksen. Early Neo-Classical Furniture. L. 1972. 82. 310 vorgeschlagen. Er möchte schon 1772-5 datieren, ist sich aber des Widerspruchs zwischen diesem Vorschlag und der Ankunft Lavallées 1777 in Paris bewusst.

2 Reau 1937. 14. Gallet 1964. 56.

adopté."¹ Der ausführende Maler Lavallée war 1777 aus Rom zurückgekehrt, wo er sich seit 1762 aufgehalten hatte. Er hatte sich mit den Grottesken der Vatikanischen Loggien beschäftigt, die er für ein Stichwerk vorbereitete.²

Robert Adam wehrte sich gegen die in Frankreich übliche Bezeichnung von Grottesken als Arabesken und schreibt im Vorwort seiner "Works of Architecture ..." von 1778: "The French, who till of late never adopted the ornaments of the ancients, and jealous as all mankind are of the reputation of their national taste, have blended together those ornaments with the vague and fantastical appellation of arabesque, a stile which, though entirely distinct from the grotesque has notwithstanding, been most absurdly and universally confounded with it by the ignorant."³ Adam erklärt die Herkunft einer Pilasterdekoration mit Grotteskenfeldern und einer in Feldern geteilten Decke: "In the times of Raphael, Michel Angelo, Julio Romano, Polidorio, Giov. d'Udine, Vasari, Zuccherro, and Algardi there is no doubt there were much greater remains of the grotte, than what are now to be seen, and in imitation of them, where decorated the loggias of the Vatican, the Villa Madama, Pamphili, Caparola, the old Palace at Florence and indeed whatever else is elegant or admireable in the furnishings of modern Italy."⁴ Adam macht auf die Rolle Stuarts für die Einführung solcher auf den Grottesken der Renaissance basierenden Innendekorationen im 18. Jahrhundert aufmerksam. Jedoch empfiehlt er ganz im Sinne Piranesis der Antike, die sich nicht selbst gleich ist, sondern sich entwickelt habe, nicht sklavisch zu folgen, sondern ihren Geist zu erfassen. Und das ist für Adam: "... all gaiety, grace and beauty."⁵

1 Almanach des Artistes 1777. 84-6.

2 erschienen in L.Guyot. Douze Cahiers d'Arabesques P.1785.

3 R.Adam. Works in Architecture ... L.1778. t.1,5.

4 op.cit. t.1,5.

5 ibid. t.1,4 Anmerkung C.

1775 entwarf Adam für Lord Stanley in London Derby House, dessen Pläne er 1777 stechen lässt.¹ Im Vorwort dazu erklärt Adam, dass die Dekorationen des "Dressing-rooms" in einem in Europa bisher noch nicht verwendeten Genre ausgeführt sind, da der Stil des Ornaments wie die Farbgebung "etruskischen" Vasen nachgeahmt ist. Er ist sich im Gegensatz zu Piranesi auf Grund seiner Forschungen in Italien bewusst, dass es in der Antike keine solchen Wanddekorationen gegeben hat.² Vergleicht man die so kommentierten Abbildungen, lässt sich kein prinzipieller Unterschied zu anderen Entwürfen Adams aus dieser Zeit feststellen. Auf der gleichen achten Tafel des zweiten Bandes bildet er auf der linken Seite Wanddekorationen des dritten "drawing-rooms" von Derby House ab, die nicht als "etruskisch" bezeichnet werden, aber ebenso Medaillons mit Figuren auf einem andersfarbigen Grund aufweisen. In beiden Fällen sind die Medaillons wie auch bei den Loggien Raphaels von einem Grotteskendekor umgeben.

422 Im Jahr 1775 entwirft Adam einen weiteren "etruskischen" dressing-room für Osterley House bei London, der sich noch im originalen Zustand befindet. Hier sind die Farben olivgrün und schwarz. Es folgen im selben Stil Räume in Aspley House, Home House, Cumberland House, im Adelphi und in Byram.³ Was die Dekorationen untereinander verbindet, ist ein sparsamer Grotteskendekor unter Verwendung von Medaillons oder Bildfeldern, welche in Schwarz oder Braunrot gehalten sind, auf starkfarbigen Gründen. Es liegt kein grundlegender Unterschied zu einer Grotteskendekoration vor, nur sind die Motive aus einer architektonischen Gliederung genommen und frei auf den Grund der Wand gesetzt. Adam erklärt deutlich, dass er die Bezeichnung "etruskisch" nur auf einzelne Ornamentmotive und auf die gegensätzliche

- 1 veröffentlicht ibid. t.2 fig.6-8. cf. C.Musgrave. Adam and Hepplewhite and other neoclassical furniture L.1966. 53, D.Stillman. The Decorative Work of R.Adam. L.1966, Zeichnungen Soanes Museum t.17. no.94.
- 2 ibid.t.3 Derby House, Preface als Gegenbeispiele angeführt sind die Villa hadriana, die röm.Krypten, Baiae, Herculaneum, Pompei.
- 3 cf.D.Stillman. Robert Adam and Piranesi. Festschrift. Wittkower L.1967. 203 Anmerkung.

Farbgebung, welche die Kontur hervorhebt, bezogen ist.¹ Wie schon D.Stillman geschrieben hat², ist es unübersehbar, dass das Auftauchen des "etruskischen" Stiles 1775 auf die Publikation der "Diverse maniere ..." Piranesis von 1769 zurückgeht. Allerdings sind die Ausführungen und Forderungen Piranesis in dem "Ragionamento", das Adam aufgreift und mit dem er sich auseinandersetzt³, von grösserem Einfluss gewesen, als das, was Piranesi an Beispielen dazu entwickelte.

Bei Adam klärt sich aber vollends, dass "étrusque" als ein neuer synthetischer Stil begriffen werden muss, der auf der Kompilation von als historisch begriffenen Kunstformen der antiken Kunst und ihrer Fortsetzung in der Hochrenaissance beruht. Adam beschreibt sein Verfahren so: "We have introduced a great diversity of ceilings, freezes, and decorated pilasters, and have added grace and beauty to the whole, by a mixture of grotesque, stucco, and painted ornaments together with the flowing rinceau with its fanciful figures and winding foliage".⁴

Die häufige Bemerkung, dass Vorformen des Stils Perciers bei Adam zu finden seien, kann nur durch die gleiche Methode begründet werden. Wie gezeigt, hat Fontaine von seinem Aufenthalt in England keine nachweisbaren Kenntnisse englischer Innendekorationen mitgebracht. Adam wie Percier beziehen sich in gleicher Weise auf die Dekorationen des römischen Seicento, welche sie mit solchen antikisierenden Motiven durchsetzen, die nach damaliger Meinung entweder wegen ihres an etruskische Vasen gemahnenden Farbkontrastes oder aber ihrer von da abzuleitenden Ornamente als etruskisch galten und damit der ganzen Dekoration den Namen gab. Unter solchen Entwürfen Perciers sei das Atelier Isabey hervorgehoben.

1 *ibid.*t.3 Derby House preface 5.

2 D.Stillman 1967. 202.

3 cf. die Äusserungen über "Movement" Preface t.1.

4 *ibid.*5

Ausser von Clérisseau wird der behandelte Dekorationsstil von Bélanger in Paris verbreitet und bis zu einer Stufe entwickelt, die ohne Bruch an die frühen Ausstattungen Perciers anschliesst.

Bélanger war nach dem Ende seiner Ausbildung an der Académie d'Architecture, die er trotz der Protektion durch Caylus nicht mit dem Grand-Prix abschliessen konnte, 1766 im Gegensatz zu seinen sämtlichen Fachkollegen nicht nach Rom gereist, sondern hatte sich nach England begeben. Dort unternahm er während seines einjährigen Aufenthaltes weite Reisen, um sich mit der englischen Architektur und Gartengestaltung vertraut zu machen. Sein in der École des Beaux-Arts erhaltenes englisches Skizzenbuch legt davon Zeugnis ab, dass er in Hagley Hall Stuarts Bauten ebenso sah wie Architektur und Innenausstattungen Adams in Bowood.¹ Als Bélanger 1769 den Auftrag für einen Badepavillon für den Comte de Lauraguais erhält, der im Garten des Hôtel Brancas gebaut werden soll, zieht er für dessen Ausstattung den Bildhauer Lhuillier hinzu, der zusammen mit Clérisseau und Piranesi in Rom seine Studien betrieben hatte. Bélanger sieht in diesem Bau den entscheidenden Anfang für eine Veränderung der Pariser Innendekoration. Er schreibt gegen 1800 an die Académie des Beaux-Arts: "Ce fut la Construction de ce petit Monument qui fit appeler de Rome à Paris, Lhuillier qui y amena la Sculpture d'Ornement, dans le Goût des Anciens, et si utile aux Manufactures qui réclament le secours de l'Art du Dessin. ... L'on sçais quel Progrès l'art de l'Ornement en Sculpture à fait dans l'Ecole de Lhuillier, à la mort de ce Artiste, Bélanger a Recueilli tous les dessins, les Creux et les Modèles des objets qu'il lui avait fait Exécuter pendant 20 années et qui ont servi à décorer tant de Maisons. Bélanger depuis ce tems, a Employé et propagé le genre des Ornaments gro-

1 B.E.B.-A. Inv.1762. 153 p. cf. Stern 1930 t.1.4.

tesques et arabesques en faisant appliquer la sculpture sur des fonds de Stuck coloriés ainsi que cela a été pratiqué pour la première fois dans la décoration intérieure de l'hôtel Mazarin à Paris."¹ Auch Legrand, der Schwiegersohn Clérisseaus, beschreibt in seiner Piranesi-biographie die entscheidende Bedeutung der Übersiedlung Lhuilliers² und berichtet, dass Lhuillier ausser für Bélanger ebenfalls für Cellerier und Poyet gearbeitet habe. Vergleicht man mit diesen Nachrichten das tatsächliche Aussehen der Dekorationen des Pavillon Lauraguais, zeigt sich, dass zwar neue Dekorationsformen auftreten wie Akanthusrankenfries und Groteskenfelder, doch werden sie so in eine übergreifende architektonische Ordnung eingefügt, dass sie nicht den Eindruck des Raumes bestimmen, sondern in Supraporten und Friesen der Architektur untergeordnet sind. Diese plastische Bauornamentik findet sich im gemeinsamen Oeuvre Bélangers und Lhuilliers von hier ab in ähnlicher Form. Sie stellt eine Variante des von Rom abgeleiteten Groteskenstils dar, welche die Entwicklung zu den Dekorationen der Zeit des Directoire hin unterbricht.

Lhuillier hat in den Jahren von 1773 bis 1779 einen direkten Einfluss auf die Vorstellungen Perciers gehabt. Wie L.Deshairs in seinem grundlegenden Aufsatz über Lhuillier angab, hat sich im Musée des arts décoratifs ein Band mit 18 Stichen nach Ornamentzeichnungen Lhuilliers erhalten, an dem er "... le caractère "Renaissance" de ses ornements ..." bemerkte.³ Diese Ornamentstiche nach Vorlagen Lhuilliers befinden sich auch unter denjenigen der Bibliothèque Doucet, nach denen Percier in der École gratuite de dessin zeichnete.⁴ Percier gebrauchte monochrome,

1 Ottomeyer 1971. 146.

2 Ms Legrand. 143.

3 -. Recherches sur le sculpteur Lhuillier. B.S.H.A.F. 1907. 66-71 cit.69.

4 cf. supra

425 skulptierte Grotteskenfelder im Innern der Kuppel des Pavillons der Menagerie von 1783.

426 Der Pariser Dekorationsstil der späten 60er und 70er Jahre des 18. Jahrhunderts ist von einem langsamen Eindringen der Grotteske in die übliche Gliederung grosser Säle durch Säulen und der Zimmer durch Panneaux geprägt. Dabei werden die Grottesken unter dem Einfluss Lhuilliers als weisse, plastische Felder in die Gliederung der Räume eingefügt. Die Geschichte dieser Dekorationen ist detailliert bei Hauteceur dargestellt.¹ Es ist jedoch zu betonen, dass dieser Dekor monochromer Grotteskenstucchi in einer herkömmlichen Gliederung nicht als eine direkte Vorstufe des Stils Perciers angenommen werden kann, sondern als eine Adaptierung des Grotteskendekors an die Traditionen französischer Innendekoration verstanden werden muss.² Dass die Grotteskenmalereien der vatikanischen Loggien zum direkten Vorbild für die Grottesken werden, setzt relativ spät ein. Es sind meist sehr freie Umformungen, die Verwendung finden. Um die Mitte der siebziger Jahre erscheinen einige Veröffentlichungen, die ein erstarkendes Interesse an den römischen Renaissancegrottesken erkennen lassen.³

1 -. 1952 t.4. "La Décoration. Les arabesques ou grottesques". 481-506, fig.

2 Die wichtigsten Beispiele dafür sind: Cherpitel 1770-1. H. du Chatelet 1771. H. Camini (heute H. de Monville), Antoine 1775 Monnaie, Rousseau l'aîné 1775 Boudoir Serilly, Mâtivier 1780 H. Gouthière, Legrand 1783-8 H. Jarnac Bonguiart 1784-7 H. Masserano, Henry 1788 École des Ponts et Chaussées.

3 P. S. Bartoli. *Raphaelis Urbinatilis Parerga atque ornamenta in Vaticanis Palatii R. s. a. F. de la Guestière. Recueil des grottesques de Raphaël d'Urbain peints dans la Vatican. R. s. a. Savorelli & Camporesi. Loggie di Raffaello nel Vaticano R. 1772. G. Volpato & G. Ottaviani. Le Loggie di Raffaello nel Vaticano R. 1772-7. J. Dugourc. Recueil d'arabesques contenant les loges de Vatican gravées d'après Raphaël d'Urbain et grand nombre d'autres compositions du même genre. 1782.*

Im Oeuvre Bélangers, der in der Entwicklung des Grotesken-
dekors neben Clérissieu die entscheidende Rolle spielte,
tritt 1777 mit der Dekoration des Salons des Schlösschens
Bagatelle, von den kolorierten Publikationen der Loggien
abhängig, eine neue polychrome Auffassung der Groteske
427 auf. Die rosagrundigen Groteskenpaneele des Salons tragen
als flaches Relief Figuren von der Hand Lhuilliers. Die
Medaillons der Felder zeigen auf pastellfarbenem Grund
Grisaillen. Diese Medaillons schliessen sich den Bisquits
Wedgewoods an, die er in "Etruria Hall" produzierte.

Im Vorjahr war J.-D. Dugourc Bélangers Schwager geworden und
arbeitete in diesem Jahr das erstemal mit ihm zusammen.
Dugourc hatte in Rom nach den Loggien Raphaels gezeichnet
und sie später zusammen mit eigenen Kompositionen veröffent-
licht.¹ Dugourc rühmt sich in seiner kurz nach 1800 ver-
fassten Autobiographie, das erstemal den "Style Étrusque"
in Frankreich im Jahr 1779 angewendet zu haben: "Dans le
cours de neuf ou dix années qui précédèrent la Révolution,
premier il donna l'exemple d'employer les genres Arabesques
et Etrusque, non seulement dans les décorations d'archi-
tecture, mais encore pour les tentures et les meubles.
Je peux même assurer que tout ce qui est fait à Paris
de précieux et de recherché pendant cet espace de temps a
été conduit par lui et soumis à son examen."² Der Wider-

1 siehe vorige Anmerkung.

2 N.A.A.F 1877. 367-71 mit ausdrücklicher Beziehung auf
dieses Selbstzeugnis datiert F.J.B. Watson. Wallace
Collection Catalogues. Furniture. L.1956 p.XLVI-II
diese Aussage Dugourcs auf die Mitte der 70er Jahre,
dem folgt C. Musgrave 1966. 53, 71 mit seiner Erör-
terung des "Style Étrusque" mit einem weiteren Miss-
verständnis und datiert 1770.

spruch von drei Jahren zwischen der Ausführung der "Bagatelle" während 64 Tagen im Jahr 1777 und dem Datum von 1779-80, das Dugourc angibt, dürfte darauf beruhen, dass die Ausstattung sich bis 1783 hinzog. Dugourc war bei diesem Bau mit der Innendekoration und mit Möbelentwürfen für G. Jacob beteiligt. Die sehr ausführlichen Beschreibungen in den Rechnungen der Möbel bemerken häufig, dass es sich um Möbel eines neuen Typs handelte, zwei Betten werden als "à l'antique" bezeichnet.¹ Nach 1785 beginnt der Hof den "Arabeskenstil" zu übernehmen. Unter der Direction Miquès dekoriert Rousseau de la Rottière 1787 einen Spielsaal, ein Boudoir und ein darüber liegendes "Cabinet turc" in Fontainebleau für Marie-Antoinette. In diesen Räumen erreicht die französische Formulierung des "Style arabesque" ihre vollkommenste Stufe und leitet in einigen Motiven bereits zu den folgenden "pompejanischen" Dekorationen über.

Die Wände des Spielsaals zeigen zwischen dem mittleren oben halbrund schliessenden Spiegel und den beiden seitlichen Türen als Marmorimitation gemalte weisse Grotesken auf weiss-rosa geäderten Panneaux. Eingefügt sind "Wedgewood"-reliefs und Medaillons. Die auf weiss stuckierten Sphingen ruhenden Supraporten sind als weisse Basreliefs auf einen blauen Marmor gemalt.

430 Das Boudoir folgt der Gliederung des Spielsaales im wesentlichen. Hier sind die in eine vergoldete Rahmung gesetzten Panneaux silberfarbig und zeigen polychrome, naturalistische Grotesken. Sie schliessen eng an Dugourc's "Arabesques ..." von 1782 an. Die Decken beider Räume sind als illusionistische Himmel ausgemalt. Im Spielsaal ist der "Stile de Sculpture d'ornement"² Bélangers in die Fläche

1 Duc de Treviso. Dugourc. La Renaissance de l'art français. Feb. 1925. 75-84. Rechnungen Jacobs: Lefuel 1923. 132-3 und 312-25. B. Scott. Bagatelle folie of the comte d'Artois. Apollo 1972. 476-85.

2 Ottomeyer 1971. 147. von Bélanger für Maisons verwendet.

projiziert. Der Illusionismus beherrscht nicht nur die Widergabe der plastischen Werte, sondern es ist auch das Material so behandelt, dass keines wirklich das ist, was es vorgibt zu sein.¹

- 431 In enger stilistischer Verbindung mit den Räumen in Fontainebleau steht das Boudoir der Marquise de Serilly, das im Victoria & Albert Museum aufbewahrt wird. Es entstand gleichfalls nach einem Entwurf von Rousseau de la Rottiere.²

Sowohl bei Bélanger wie bei Rousseau de la Rottiere werden Groteskendekorationen nicht durchgehend in allen Räumen angewendet, sondern dieser Stil bleibt etwas Besonderes und ist kaum von grösserer Gültigkeit als eine "türkische" oder "chinesische" Ausstattung. Die Regel bleiben die hergebrachten weissen Panneaux mit einer vergoldeten, geschnitzten Verzierung, die allerdings um diese Zeit einige antikisierende Motive aufnehmen.³

- An die Motive und die Art der Komposition der Räume in Fontainebleau schliesst sich eng eine Reihe von Möbeln an, die seit dem Anfang der 80er Jahre für den Hof und speziell für Marie-Antoinette bestimmt waren. Unübersehbar ist dies bei einem Juwelenschrank, der von Schwerdtfeger unter Mitarbeit Thomires für die Bronzen und Degaults für
432 die Groteskenmalerei gefertigt wurde. Groteskenfelder auf

1 P.Verlet. Le boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau. Art de France 1961. 126.

2 E.Dilke. Le Boudoir de la Marquise de Serilly. G.B.A. 1898. t.2. 1-16. 118-128.

3 cf. M.Jallut. Château de Versailles. Cabinets intérieurs et petits appartements de Marie-Antoinette. G.B.A.1964. t.1. 289 sq.: Bibliothèque du Roi 1779-80, Cabinet de la Méridienne 1781, Cabinet doré 1783, Garderobe du Roi 1788-9.

- einem Goldgrund, weissfigurige Bisquitplatten mit blauem und rotbraunem Grund sowie antikisierende Friese aus feuervergoldeter Bronze, die auf das dunkelbraune Mahagoni appliziert sind, zeigen das gleiche Formenrepertoire wie die Räume in Fontainebleau.¹ Ebenfalls in die 80er Jahre gehört der nicht sicher zu datierende Juwelenschrank der Comtesse de Provence von Riesener. Bei seiner einfacheren Form und der blossen Verwendung von Holz und Appliken befindet er sich in grösserer Nähe zu den Möbelentwürfen Perciers.²
- Dugourc, der 1784 als Zeichner für den Comte de Provence und Elisabeth de France eingestellt wird, hat eine Reihe von Möbelentwürfen hinterlassen, die im Musée des arts décoratifs in einem Album aufbewahrt werden.³ Das signierte und "1790" datierte erste Blatt zeigt einen Konsoltisch für eine Gemäldegalerie, dessen Platte auf Karyatidenhermen ruht und dessen vorderer Rand in Bronzefassungen "Wedge-wood"-plaketten aufweist, die immer als "etruskisch" verstanden werden müssen. Noch deutlicher werden die "etruskischen" Absichten in der Ausstattung einer Wandnische⁴, bei der das zierliche Mobiliar mit nach aussen gestellten hinteren Beinen und von Balustern getragenen Armlehnen auf der Rücklehne einen rotfigurigen und schwarzgrundigen Tänzerfries zeigt, der sich in einem Fries unter der Decke der Nische wiederholt. Weitere Stuhlentwürfe, die dieser Band enthält, lassen erkennen, wie Dugourc, ohne die Strukturen des "Louis XVI" aufzuheben, eine Fülle von antikisierenden Einfällen anzuwenden versucht.⁵ "Etruskische"

1 cf. F.J.B.Watson. Louis XVI Furniture. L.1960. no.10.

2 cf. Exp. L. 1972. no.1619.

3 M.A.D. GF 23 ehemalige Sammlung Hertford, dann Besombes. cf. M.Jarry. Le Siège en France ... P.1948. 45-6. 62. 387 fig.275.

4 M.A.D. GF 23. fig.34.

5 ibid. 26.

Möbel werden von G.Jacob des öfteren ausgeführt, sie zeich-
437 nen sich durch eine auf dem Klismos basierende Form aus. Als
Material wird massives Mahagoni verwendet. Oft findet sich,
in die Rücklehne eingelassen, ein bemalter Lederstreifen
438 mit Szenen nach "etruskischen" Vasen.¹ G.Jacob führte auch
eine Serie von Mahagonimöbeln nach Entwürfen von H.Robert
aus, die ausdrücklich als "Fauteuils de forme nouvelle de
genre étrusque ornés et sculptés du même genre étrusque"
bezeichnet werden. Sie wurden am 1.3.1787 geliefert und
waren für die Laiterie in Rambouillet bestimmt.² Während
die Grundform an kein antikes Vorbild anschliesst, ver-
wendet Robert für die durchbrochenen Flächen des Möbels
Muster und Ornamente, welche man von den Zierfriesen grie-
chischer Vasen herleiten kann. Ursprünglich endeten die
Armlehnen in Widderköpfen, die später zu Rosetten umgear-
beitet wurden. Obwohl H.Robert diese Möbelentwürfe als an-
439 tik versteht³, ist sein Interesse allein auf eine Motiv-
bereicherung aus dem Altertum und ein phantastisches Nach-
gestalten bezogen, nicht jedoch auf eine korrekte Aufnahme
und Wiedergabe der Detailformen des Vorbildes an dem dafür
bestimmten Ort, so wie es Percier praktiziert.⁴

Die Reste von Herculaneum und Pompei, von denen für eine
Erklärung des "Style Empire" meist die Rede ist, sind, wie

1 cf. H.Lefuel 1923. Gonzales-Palacios. Il Luigi XVI.
1969. fig.40.

2 nähere Angaben und Literaturliste Exp. L. no.1604.

3 In den "Griffonis" 1755-1778 Fragonards und St.Nous
befindet sich eine Vorstudie der Möbel von 1787:
Exemplar B.A.A. fol. Rés. 157 nicht paginiert. cf.
L.Gimbaud. La gravure et ses maîtres. St.Non et
Fragonard d'après les documents inédits. P.1928.

4 Dass diese Möbel Roberts Percier und Fontaine bekannt
waren und von ihnen akzeptiert wurden, ergibt sich aus
der Wiederverwendung und Neuankfertigung fehlender Stücke
1801 für die Ausstattung der Tuilerien. cf. D.Ledoux-
Lebard. 1964. 202 fig.6 identische Kopien im "Musée"
des Schlosses von Fontainebleau.

gezeigt, den beiden Architekten nicht bekannt gewesen. Auch in Frankreich tauchen entgegen allen Versicherungen Wandsysteme oder Motive, die allein aus den Funden der vom Vesuv verschütteten Städte stammen können, erst gegen die Mitte der achtziger Jahre auf. Das lag zum einen daran, dass die Kenntnisnahme der 1713 begonnenen Ausgrabungen sehr erschwert wurde¹ und zum anderen, dass die Publikation der Funde, die von der neapolitanischen Akademie herausgegeben wurde, nicht verkäuflich war, sondern von Karl dem IV. persönlich verschenkt wurde. Das hohe Interesse, das bestand und das keine adäquate Antwort fand, versuchten die verschiedensten Autoren zu nutzen. So erschien eine grosse Zahl von Büchern auf dem europäischen Büchermarkt, die mit verheissungsvollen Titeln Kenntnisse aus zweiter Hand vermittelten.² Der Schwerpunkt aller Veröffentlichungen waren Wiedergaben der Figurenbilder, die bei den Grabungen von den Wänden abgelöst wurden. Ganze Dekorationssysteme kommen dabei kaum vor. Bis 1779 erscheinen in den "Le antichità di Ercolaneo ..." die Figurenbilder in fünf Bänden. Notwendig folgen dem auch die Raubdrucke.

Die römische Wandmalerei war in Rom selbst in nicht wenigen Beispielen vertreten. Diese Reste werden zum Gegenstand vieler Publikationen, und hier werden auch ganze Wandsysteme wiedergegeben und rekonstruiert.³

- 1 cf. Hautecoeur 1952 t.4. 12-14 und -. 1912. 79-89 sehr fundierter und vollständiger Bericht.
- 2 cf. E. Gabricci. Bibliographia Ercolanense. Boll.d'Arte 1907. J.Seznec. Herculaneum und Pompei ... Archaeology Sept.1949. P.Werner. Pompei und die Wanddekorationen der Goethezeit. M.1970.
- 3 P.S.Bartoli. Picturae antiquae cryptorum Romanorum. R. 1738. (Nachdruck: -.Recueil de peintures antiques P.1783). G.Turnbull. A treatise of ancient painting. L.1740. -. A Curious Collection of Ancient Paintings. L.1741.Mariette & Caylus. Recueil des peintures antiques trouvées à Rome. P.1757-60. C.Mirra. Vestigia delle Terme di Tito. R.1776 (Terme di Tito-Domus aurea) Carletti. Le antiche camere delle Terme di Tito. R.1776. C.Butti. Pitture antiche della Villa Negroni. (Mengs del.) R.1778-86. M.Carloni. Antiche pitture de bagni di Constantino R.1780. F.Smuglewics e M.Carloni. Vestigia delle Terme de Tito e loro interne

Mit dem Vordringen des "style arabesque" hatte sich auch das Interesse an dessen Ursprüngen in der römischen Wandmalerei vertieft. Die verschiedenen Publikationen bewirkten vor allem durch die Kenntnis des in Rom vertretenen dritten Stils, dass Motive der römischen Wandmalereien die von der Renaissance abgeleiteten Grotesken zu überlagern beginnen. Das zeigt sich daran, dass auf starkfarbigem Grund schwebende Figuren, das heisst ohne Bezug zu einer Bodenangabe oder in eine Groteskenranke eingefügt, verwendet werden. Als Gliederung in der Vertikalen treten Kandelabersäulen auf.

440 Eines der frühesten Beispiele ist der 1786 von Cellierier gebaute und ausgestattete Konzertsaal des Hauses des Herzogs von Laval am Boulevard Montparnasse.¹ Der längsrechteckige Saal mit glatten graustuckierten Wänden ist von gelben ionischen Säulen gegliedert, deren weisse Kapitelle den Übergang zu dem gleichfarbigen Grund des Gesimses schafft. Das Tonnengewölbe nimmt die Farbe der Wand wieder auf. Als Schmuck sind blaugrundige Felder mit weissen oder silbernen Figuren auf den Architraven, als Supraporten sowie an den Gurten und Kassetten des Gewölbes angebracht. Die Türen bestehen aus einer Mahagonirahmung mit gelben Zitronenholzfeldern, auf denen silberne Niken appliziert sind. Die Türen werden von blauen Seidendraperien umgeben.

pitture. R. s.a. N.Ponce. Description du Bains de Titus P.1786. -. Arabesques antiques de Bains de Livie et de la ville adrienne avec les plafonds de la Villa Madame P.1789.

- 1 K.R.P. 99 Querschnitt. Cellierier war Bêlanger verbunden: cf. Éloge de Cellierier par Bêlanger. Ms. B.I. fonds Duplessis 2384 8 vo. publ. Notice sur Cellierier prononcée à Mont-Louis par Bêlanger, architecte de la coupole, son ancien ami. le 28 Mars 1814: "près d'un demi-siècle nous étions liés en conformité des sentiments comme par un rapprochement d'état dans la carrière des arts, que nous avons parcourue ensemble."

Die glatten Stuckwände, die komplementäre Farbgebung und das als Appliken verwendete Ornament lassen bei Cellérier das erstemal Dekorationsprinzipien erkennen, wie sie sich auch bei Percier finden.¹

An dieser Stelle muss ein möglicher Einfluss der Innenausstattung der Villa Borghese, die von 1778 an durch Asprucci begonnen worden war, für die Innendekorationen in Frankreich erwähnt werden. Die fehlenden Untersuchungen über den römischen Neoklassizismus haben es bisher verhindert, die Säle der Villa Borghese in die Diskussion um die Entstehung des Dekorationsstils Perciers mit einzubeziehen. Ohne eine feststehende Chronologie des über zwanzig Jahre sich hinziehenden Unternehmens können Ableitungsversuche nur hypothetisch sein.² In der Villa Borghese kommt im Untergeschoss der Typ des in der Wandzone marmorverkleideten Saales mit vorgeblendeter Säulen- oder Pilasterordnung vor, während das Obergeschoss einige kleine Räume enthält, bei denen Formen römischer Wandgemälde in eine Gliederung der Wände und Decken miteinbezogen werden.³

Neben Cellérier ist es Bélanger, der für sein eigenes Haus 1786 Motive römischer Wandmalereien verwendet, die im Zusammenhang mit dem farbigen Kontrast von verschiedenen Materialien der Ausstattung stehen. Wie bei Cellérier ist der neue Einfluss noch nicht unmittelbar deutlich. Aber das Auftauchen von paarweise gesetzten Kandelabersäulchen, liesse sich ohne die Kenntnis römischer Malereien nicht erklären. Der Raum ist wie bei Cellérier in den Farben weiss, blau und gelb gehalten.⁴

1 eine gewisse Vorbereitung findet sich im Spielsaal von Maisons 1777-84, der eine Granitimitation in grau-grün mit einer weissen Architekturräumung kombiniert cf. Stern 1930 t.1.81 "... décoration, d'une sévérité voulue, qui fait sentir le style empire ...". Bélangers Zeichnungen: B.N.Est Va 354.

2 cf. supra

3 Es hat solche Dekorationen auch in Neapel gegeben. So schreibt Goethe: "Der Saal ist munter decoriert, besonders die Decke, deren Arabesken in hundert Abteilungen schon die Nähe von Pompei und Herculaneum verkündet." Italienische Reise. Neapel - 26.2.1787.

4 K.R.P. fig.4, 93 dort auch das Datum.

Der von Bêlanger 1789 neudekorierte Pavillon für die mit ihm liierte Tänzerin Dervieux bedeutet einen Umbruch gegenüber dem von Bêlanger bisher angewendeten Verschmelzen von Dekorationsstilen, wie er es noch 1788 in den Dekorationen des Boudoirs Mlle. Colombes angewendet hat, indem er den Groteskenstil mit "pompejanischen" Anregungen versetzte.

- 444 Während Bêlanger im Hôtel Dervieux für den Speisesaal, eng an römische Renaissance anschliessend, den Raum mit weissgrundigen Groteskenpilastern gliedert, nimmt er für einen
445 gegenüberliegenden Flügel mit Baderäumen sich römische Wandgemälde zum Vorbild. Über der mittleren, runden Wanne des achteckigen Raumes befindet sich wie ein Compluvium ein Okulus. Die grünen Wände kontrastieren mit den rotbraun gerahmten weissen Feldern hinter den Bettnischen. Die Ornamente sind frei auf den Grund gesetzt. Bêlanger war, wie eine zeitgenössische Gesellschaftschronik versichert, in der Gestaltung dieser Räume ungebunden und brauchte sich keinem Auftraggeber anzupassen.¹

Mit Recht ist das Hôtel Dervieux als die wichtigste Vorstufe für den Stil Perciers hingestellt worden.² Die Auswirkung dieser Innenausstattung ging nach der Unterbrechung durch die Revolution im Directoire weiter und bestimmte bis in die Zeit des Empire die Dekorationen. "Mlle. Dervieux et les autres nymphes des divers spectacles donnèrent le ton de boudoir aux jeunes nymphes de qualité, aux bourgeois des étages supérieurs et par conséquent, c'est principalement à elles et aux femmes entretenues que la France est redevable de l'art de meubler un appartement

1 "Cet habile architecte a travaillé comme pour lui ..."
La Chronique arétine ou recherches pour servir à l'histoire des mœurs du dix-huitième siècle 1789. 59. zum Hôtel Dervieux: K.R.P. fig.7, 97, 98, 101. Ansichten von Detournelle B.N. Est Va 285a. Stern 1930. t.1. 193-206.

2 cf. Hauteceur 1953 t.5.11.

avec tout le goût et la commodité possible ... en descendant dans les classes inférieures de la propreté et la simplicité élégante qui en caractérise l'ameublement."¹

Die Form der für das Hôtel Dervieux gelieferten Möbel ist nicht mehr zu erschliessen. Bélanger hat eine Beschreibung hinterlassen. " ... cette Maison offre dans ses intérieures ... tous décorés d'une genre différente et Embellis par toutes les Productions des Arts de goût et d'agrement. Elle fut la première à Paris dont les meubles avoient été disposés dans le gout de ceux que nous ont transmis les découvertes d'herculaneum et de Pompeia, ce qui parait avoir contribué à la renovation du Stile des Meubles dont le gout est devenu pour Paris un objet de commerce Si important à l'Industrie."² Die Möbel wurden von G.Jacob geliefert. Aus einem von Stern veröffentlichten Kaufvertrag von 1793 geht hervor, dass sechs Stühle Lehnen hatten "avec tableaux d'un genre arabesque et étrusque".³

Im selben Jahr, in dem Bélanger die Innendekorationen des Hôtel Dervieux entwarf, hatte David für die Möbliierung des Atelierraumes im Louvre, in dem er den "Schwur der Horatier" zeigte, von G.Jacob ein Mobiliar fertigen lassen, das auf Möbeln, wie sie auf griechischen Vasenbildern dargestellt werden, basiert. Alle Nachrichten darüber stammen von Delécluze, der 1796 in das Atelier Davids eingetreten war und diese Möbel "sechs oder sieben Jahre" alt nennt, als er sie das erstemal sieht. Er schreibt: "Mais si ces tableaux attiraient vivement l'attention par leur mérite, l'ameublement de l'atelier était, en son genre, un objet de curiosité non moins piquant. Jusqu'à cette époque, les

1 L.Caillot. Mémoires pour servir à l'histoire des Français 1827. t.2. 101.

2 Bewerbung Bélangers an die Académie des Beaux-Arts, an X publ. Ottomeyer 1971. 149.

3 Stern 1930. t.1. 204-5: Acte de vente de la maison de la rue Chantereine et de meubles à Vilain XIV. 21.5.1793.

meubles des maisons même les plus opulentes de Paris étaient encore fabriqués sur le modèle de ceux du temps de Louis XVI ou de Marie-Antoinette, tandis que ceux de l'atelier des Horaces portaient un tout autre caractère. Les chaises courantes en bois d'acajou sombre, et couvertes de coussins en laine rouge avec des palmettes noires près de coutures, avaient été copiées sur celles dont la représentation est si fréquente sur les vases dits étrusque. Au lieu de deux bergères d'usage, on voyait d'un côté une chaise curule en bronze, dont les extrémités de deux se déterminaient en haut et en bas par des têtes et des pieds d'animaux, et l'autre un grand siège à dossier, en acajou massif, orné de bronzes dorés et garni du coussin et de draperies rouges et noires; le tout avait été fidèlement imité de l'antique et exécuté par le plus habile ébéniste de ce temps, Jacob, d'après les dessins de David et Moreau son élève, ..."¹

"Enfin, le complément de ce mobilier était un lit également à l'antique mais qu'habituellement on reléguait, pour gagner de la place, dans ce grand espace obscur peuplé de mannequins et plains de poussière ...".² Im übrigen war der Raum grau-grün gestrichen und seine Türen verdeckten mit vergoldeten Nägeln befestigte grüne Draperien. Im Anschluss daran schreibt Delécluze, dass das Bett auf dem Porträt Madame Récamiers dargestellt sei und schliesst im Widerspruch zu seiner ersten Datierung des Mobiliars mit 1789/90 die Behauptung an, dass die Möbel auch auf dem Bild der Horatier (1784), des Sokrates (1787), Helenas und Paris (1788) und schliesslich des Brutus (1789) vorkämen. Diese

1 Jean-Alexandre-Charles Moreau, ehemaliger Architektur-schüler, 1. Grand-Prix 1784 Monument sépulcral. Dekorationsentwürfe für N.Esterházy in Kismarton cf. H.Scabolesi. Meubles français en Hongrie. Budapest 1964. 42, für den Goldschmied Odiot cf. H.Bouilhet, Orfèvreries de Style Empire exécutée par Claude Odiot P. s.a. nach einem Brief Odiot 1823 an die Chambre de Pairs. Moreau publiziert: -. Fragments et Ornaments d'architecture dessinés à Rome d'après l'antique. P. o.a. (Subskription bis Pri-maire an VIII d.h. Nov./Dez.1799.

2 Delécluze 1855. 20-1.

letzte Aussage wird in der Literatur kontinuierlich wiederholt¹, obwohl auf manchen dieser Bilder gar keine Möbel zu sehen sind. An anderer Stelle bekräftigt Delécluze seine erste Datierung von 1789, indem er schreibt, dass die Möbel im Zusammenhang mit dem "Brutus" gefertigt seien.²

Damit stimmen die Beschreibungen zum Teil überein. Ein

- 446 Klismos mit rotem Polster wird als der Stuhl des Brutus wiedergegeben. Ein grosser Sessel aus massivem Holz und mit vergoldeten Bronzeappliken ist rechts im "Brutus" erkennbar. Da David einen sehr ähnlichen Typ für das Porträt
- 447 des Konsul Meyer verwendet, ist es wahrscheinlich, dass es sich dabei um variierte Widergaben desselben Modells handelt.³

Das Faldistorium, dessen gekreuzte Beine in Tierköpfe und -taten endigten, soll aus Bronze gewesen sein. Wenn diese Feststellung Delécluzes richtig ist, kann es nicht mit dem auf dem Krönungsbild Napoleons von Pius IV. gebrauchten und in Malmaison erhaltenen Exemplar identisch sein, wie

448 D.Ledoux-Lebard vorgeschlagen hat.⁴ Der Stuhl in Malmaison

449 ist auf Holz schwarz und golden bemalt. Ob dies als eine Bronzeimitation gelten kann, ist fraglich.

- 450 Das Ruhebett, auf dem Madame Récamier für David posierte, und dessen Typus sie ihren Namen gab, ist im Original verloren. Madame Récamier hat es von F.-L.Dejuinne nacharbeiten lassen, wobei die Lehnen anders geschweift ausfielen, Löwenköpfe bekamen und die nunmehr 8 Beine aus jeweils 4 Kugeln geformt sind.⁵

1 H.de Laborde. Union des arts ... 1856. 170, Lefuel 1923. 143, R., G. et C.Ledoux-Lebard 1955. 302-3. D.Ledoux-Lebard 1965. 248. H.Honour. Cabinet Makers and Furniture Designers. L.1969. 174.etc.

2 Delécluze 1855. 123.

3 Ein drittes Mal in einem Aquarell Davids für das Kostüm eines Richters. Mus.hist.Versailles. Galerie révolution.

4 D.Ledoux-Lebard 1965. 248.

5 Die "Kopie" in der Sammlung Lenormand wird häufig als das Original ausgegeben, zuerst richtig bei: R., G., et C. Ledoux-Lebard. 1947. 12.

Diese Möbel Davids sind nicht die einzigen Entwürfe für Georges Jacob gewesen.

Bei der Beschlagnahme der Möbel des Duc de Chartres, des späteren Louis-Philippe, notiert die Kommission ein "lit de bois de acajou, orné de bronzes dans le goût antique, fait par Jacob sur les dessins de David".¹

Die 1789 auf dem Gemälde "Brutus" dargestellten Möbel Davids beweisen, dass er für die Inszenierung seiner in der frühesten republikanischen Zeit angesiedelten Historienbilder sich speziell nach archäologischen Vorlagen gefertigter Möbel bedient. Damit ist ein entscheidender Schritt gegenüber dem "etruskischen" Mobiliar Roberts getan, der wie auch Dugourc in freier und phantastischer Form einige Ornamentmotive antiken Ursprungs auf eine davon unberührte Möbelkonstruktion aufpfropft.

Ein auf die römische Antike bezogener Dekorationsstil, der 1759 beginnt und immer wieder von Rom ausgeht, setzt sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre in Paris durch. Es schliessen sich die ersten Aufträge Perciers unmittelbar an die Möbelentwürfe Davids für Jacob an.

Als Percier nach Paris 1791 zurückkehrte, hatte er nicht die Entwicklung in Paris von 1785 an miterlebt, sondern hatte deren Quellen an der römischen Antike und Renaissance selbst auf das Genaueste studiert.

-
Protokoll vom 16.12.1793. F¹⁷ 1263 publ. N.A.A.F. 1902.
234. Lefuel 1923. 135/6 und 143.

DER STIL PERCIERS

Bélanger und Percier

Was die Raumausstattungen angeht, so muss der Stil Bélangers als die wesentlichste Voraussetzung für die Auffassung Perciers angesehen werden.

Vor der Revolution war es der Architekt Bélanger, der für die tonangebende Pariser Gesellschaft arbeitete und sich für die Ausführung der Handwerker Gouthière, Thomire und G.Jacob bediente. In dieser Rolle löst ihn Percier von 1797 an ab, wobei von den sehr viel älteren Handwerkern Biennais, Thomire, Odier, G.Jacob, seine Entwürfe ohne Modifikationen übernommen und umgesetzt werden. Während Bélanger, in dessen Architektur historisierende Züge beobachtet werden können, seine Motive und ihre Komposition aus einer ihm über England bekannten Auffassung der römischen Antike schöpfte, besass Percier direkte Kenntnisse der Wanddekorationen der Antike und der Renaissance in Rom. Die präzisen Zeichnungen, die er in Italien vor den Objekten fertigte, boten ihm ein Kompensium von Formen, deren Genauigkeit er gewiss war und die er unverändert, wenn auch neu kombiniert, verwendete. Entwürfe auf einer solchen neuen Grundlage charakterisiert Landon: "... modèles ... dont les formes régénérées à la source pure de l'antiquité pourraient remplacer avec avantage ces formes bizarres et surannées, qui s'exécutent encore, à grands frais, dans quelques manufactures dont les chefs ont négligé de s'associer, pour la partie du dessin, des artistes pénétrés du sentiment d'élégance et de simplicité que nous admirons dans les ouvrages des anciens. Ce n'est que depuis quelques années que nous avons vu un changement presque total s'opérer dans le goût de nos fabriques. Cette révolution est due à quelques artistes qui avant étudié en Italie en ont remporté cette ample moisson de dessins recueillis parmi les nombreux

débris des monuments antiques, restes précieux de la splendeur et de la magnificence romaine."¹ Sehr viel schärfer und mit Spott schildert Roederer die Verwendung von archäologischen und kunsthistorischen Kenntnissen für die Möbelentwürfe seiner Zeit, denen er ihre Unbequemlichkeit anlastet: "Tu ignores ... que tous les meubles ont été faits sur les dessins les plus purs; que leur ensemble, leur accord est le fruit des recherches, d'examens et de comparaisons faites, dans les plus beaux monuments de l'antiquité. Plus de 10 mille estampes, de 500 médailles, de 200 camées ont été mis à contribution pour former ce beau tout ... Ils veulent être pittoresques, je exige qu'ils soient commodes. Ils veulent une représenter la chambre de Thémistocle ou de Cimon, quand je les prends pour garnir la mienne ... Il faut mille précautions pour ne pas être meurtri par le plus tranquille usage de vos meubles."²

Mit der genaueren Rezeption der Formen und ihrer unveränderten Wiedergabe, da Archäologe und Dekorationsentwerfer derselbe ist, vollzieht sich ein verschärfter Eklektizismus. Dabei täuscht die strenge Formwiedergabe eine allgemeine archäologische Genauigkeit vor, die für den Gesamtentwurf jedoch nicht existiert, sondern jeweils nur auf das Einzelmotiv bezogen ist. Die Quellen, aus denen sich Perciers Stil speiste, sind jedoch nicht von denen Bélangers grundsätzlich verschieden, der sich seine Kenntnisse aber nur auf indirektem Wege über ihm bekannte Künstler oder Stichwerke zu verschaffen vermochte.

- 1 C.G.Landon. Annales du Musée 1800 t.15. Das Frontispiz ist von Percier.
- 2 -. Opuscules an X. t.2. 314-23. Lettre sur les meubles à la mode.

Die verschiedene Umsetzung von Motiven der römischen Antike und Renaissance ist jedoch nicht allein von der unterschiedlichen Rezeption der Vorbilder bedingt, sondern auch von dem ganz anderen Verhältnis Bélangers und Perciers zu ihren Auftraggebern. Bélanger, der mit seiner Klientele engsten persönlichen Umgang pflegte, wusste genau, für welchen Kreis und welchen Gebrauch er seine Ausstattungen und Dekorationen schuf. Sie sollten vor allem gefallen und waren durch einen persönlichen Geschmack als freie Zitate antiker Formen in ihrer Strenge gemildert. In den verschiedenen Häusern, die er sich selbst baute, umgab er sich mit dem von ihm bevorzugten Dekor, der hier noch reicher und üppiger ausfiel als in seinen Aufträgen.

Dem gegenüber lebte Percier in gänzlicher Zurückgezogenheit und kannte seine Auftraggeber in den seltensten Fällen. Seine Wohnung im Louvre, die durch Beschreibungen Rochettes, de Laborde¹ und das Inventar nach Perciers Tod bekannt ist², war bis auf mehrere Arbeitstische und ein Bett nahezu unmöbliert. Die weissgealkten Wände waren mit Aquarellen und Stichen bedeckt. Perciers Lebensweise zeigt, dass er seinen Stil nicht als persönlichen Stil verwirklichte, sondern ganz hinter sein Werk zurücktritt. Die einzigen Beziehungen, die Percier zu seinen Ideen und Werken hatte, wurden durch seine Zeichnungen hergestellt, die in seinem Atelier entstanden, das er kaum verliess. Aufnahme und Wiedergabe fanden in einem von der Aussenwelt nahezu abgeschnittenen hermetischen Zirkel statt. Das völlige Desinteresse Perciers am persönlichen Erfolg wird oft beschrieben.³ Es ging Percier allein um das Durchsetzen seiner Vorstellungen in Zeichnungen, deren spröde Korrektheit ihm die Garantie für ihre Richtigkeit war. De Laborde be-

¹ Rochette 1840. 267, de Laborde 1891. 251. 248-52.

² Ms Inventaire.

³ Rochette, de Laborde op.cit., F.Mazois 1819. 22-4.

schreibt sie als: "... dessins exécutés par la main d'un artiste consommé avec le zèle et la conscience d'un débutant."¹ Er macht damit auf die Beherrschung von Komposition und Technik im Widerspruch zu der ängstlichen Akribie aufmerksam, die sich nicht mit Andeutungen begnügt, sondern jede Form bis in das kleinste Detail verfolgt und festlegt. Die Anpassung und Umwandlung der Vorbilder, die zuvor dem "goût" überlassen war, findet bei Percier im additiven Verfahren seiner Zeichnungen statt. Dabei bestimmen das scharflinige Gerüst des Federrisses und die abgestuften Lokaltöne des darüber gelegten Aquarells seine Dekorationsentwürfe bis in die Ausführung hinein.

Eine Charakterisierung der Wanddekorationen Perciers

Der Raum, dessen Dekoration Percier die meiste Aufmerksamkeit zuwendete, ist weder der Salon² noch das Speisezimmer, denen bisher die aufwendigsten Ausstattungen zukamen, sondern es ist das Schlafzimmer. Die Schlafzimmer sind, wenn sie für Männer bestimmt waren, zugleich als Arbeitsräume, - als Studio -, eingerichtet und ausgestattet. Die Allegorien der Dekoration verdeutlichen ihre Aufgabe. Vor der Revolution war das Schlafzimmer der persönlichste Raum, das Bett blieb in einem Alkoven verborgen. Es wird jetzt wie bei Hofe durch eine Estrade gegen den übrigen Raum abgegrenzt und frei vor die Wand gestellt. Die nur für den Aufenthalt einer einzigen Person möblierten Räume wurden, wie die Berichte über das Schlafzimmer der Madame Récamier zeigten, Gästen des Hauses vorgewiesen. Es ist wahrscheinlich, dass die Ausstattung dieses Zimmers dieses Typus

1 De Laborde 1891. 251.

2 Nur: "Recueil ..." 7, petit salon H. Chauvelin. 31, Galerie du Prince S. en Pologne.

eines zugleich privaten und repräsentativen Raumes zu seiner Verbreitung verhalf.

Die Wanddekorationen Perciers verlassen die bisher üblichen Ausstattungsformen, nämlich den mit plastischen Architekturteilen, Friesen und Reliefs geschmückten Saal und das mit einer Holzvertäfelung verkleidete Zimmer. Statt dessen wird der Raum mit einer sehr flach vorgelegten Gliederung aus Sockel, Pilastern und Gesims eingeteilt. In wenigen Fällen geht die Tendenz zur Verflächigung soweit, dass ausser den gemalten Feldern auch die Architekturteile gemalt wurden.

Wandfeld und gliedernde Rahmung treten in einen betonten Gegensatz, der durch ein gegensätzliches Material oder eine andere farbliche Fassung betont wird. Die Motive der Dekoration knüpfen an die Tradition der Grotteskenmalerei an. Die älteren französischen Formen einer Raumdekoration mit naturalistischen, vegetabilischen Ornamenten oder mit den Architekturmotiven des "goût grec" werden aufgegeben. Die vorherigen Versuche, diese beiden Systeme miteinander zu verschmelzen, oder das antike Ornament durch eine neue Überprüfung der vegetabilischen und organischen Einzelformen an den Naturvorbildern zu reformieren und zu beleben, werden bei Percier nicht mehr fortgesetzt. Er greift für seine Ornamente nicht auf natürliche Detailformen zurück, sondern orientiert sich ausschliesslich an den historischen Ornamentformen der Kunst der spätrömischen Antike und Renaissance, die die Naturvorlagen stilisierend und abstrahierend umgeformt hatten. Die Kenntnisse der Grotteskendekorationen hatte sich Percier an den manieristischen Bauten des römischen Seicento erworben und ihre Entwicklung in Frankreich an den Schlössern von Fontainebleau und Écouen weiterverfolgt.

In den figürlichen Hauptmotiven der Wandfelder bezieht sich Percier auf die Bestimmung des Raumes und macht sie durch Allegorien oder Attribute bewusst. Symbole für Tag und Nacht, des Schlafes und des Schweigens in Schlafzimmern, sowie der Natur, der vier Jahreszeiten und der Künste in Arbeitszimmern versuchen die Bedeutung der Räume durch Verdeutlichung zu erhöhen.

Häufig werden für die Verkleidung der Wände Vorhänge verwendet. Das Vorbild der französischen Historienmalerei, das dieses Motiv als Hintergrund antiker Szenen von Poussin über Greuze bis David gebrauchte, war hier wohl bestimmend. Diese mit Sicherheit billigste Art eines antikisierenden Dekors verhüllte die Wand zwar, machte sie aber durch die stets deutliche Aufhängung des Stoffes auch wieder bemerkbar.

Spiegel in den vier Achsen eines Raumes waren in den 80er Jahren bereits üblich und gehörten zum festen Repertoire einer Raumausstattung. Percier verwendet sie nur ungern und zieht Kunstwerke und Allegorien zum Schmuck eines Raumes vor; so schreibt er: "Quelques Idées sur les Glaces - L'accroissement du volume des glaces a changé en grande partie la manière de deovrer l'interieur des appartements on ne peut qu'applaudir sans doute au degré de perfectionnement, ou ce genré d'industrie a été porté. mais je crois, qu'en certains cas les glaces nuisent, plutot qu'elles servent a la noblesse de la decoration; de belles peintures, de riches plafonds, des cheminees monumentales comme celles ... (de Fontainebleau); tous les objets en harmonie avec le local et avec les personnages qui l'habitoient, ornoient a mon avis plus convenablement, qu'n'airoient puise faire les plus belles glaces."¹ Die vierfache Verwendung von Spiegeln veranlassen

1 E.I. Ms 1014. "Notes detachées sur la decoration des salles du chateau de fontainebleau", undatiert.

Percier durch ihre unendlichen Perspektiven zu einer strengen Symmetrisierung des ganzen Raumes, welche die Achsenbezüge unterstreicht und wirksam macht.

Für die Decken gebraucht Percier einen flachen, sparsamen Dekor geometrischer Felder mit einem zentralen figürlichen Motiv; die Felder sind durch Blattbänder in Bezug zu den Raumachsen gebracht.

In den Räumen gibt es mehrere Möglichkeiten der Farbverwendung, ohne dass eine eindeutige Entwicklung festzustellen wäre.

Eine Variante besteht darin, innerhalb eines Farbtons durch leichte Abstufungen des Tons auf die verschiedenen Materialien aufmerksam zu machen, aus denen die Dekoration besteht.

Meist jedoch verwendet Percier zwei komplementäre Hauptfarben in fast disharmonischen Tönungen, denen er weniger dominierend andere Farben oder farbige Materialien beifügt. Die Farben halten die Mitte zwischen hell und dunkel und werden von der Aquarelltechnik der Percier'schen Entwürfe bestimmt, nicht mit Weiss oder Schwarz vermengt. Die Farben werden so verwendet, dass die verschiedenen Teile der Dekoration gegeneinander abgesetzt werden und die scharfen Farbgrenzen die Linearität des architektonischen Entwurfes betonen und unterstützen. Niemals wird ein Material mit einer anderen Farbe abgedeckt. Es wird mit der ihm eigenen Materialfarbe gegen den Grund hervorgehoben. Die einzige Ausnahme sind die blauen Emailgründe der bronzenen Medaillons. Eine Farbtönung bleibt dem Wandanstrich und den Textilien vorbehalten. Eine Materialgerechtigkeit, die durch keine farbige Behandlung aufgehoben werden darf, ist Percier als ein positiver Wert bewusst: "Par exemple, la matière dont se font les vases de porcelaine a par elle-même une beauté et une valeur telles qu'elles devraient imposer à l'artiste la loi de ne point la cacher, comme cela se pratique, sous des enduits menteurs ... Elle perd son

mérite propre, sans acquérir pour les yeux celui du métal."¹

Die Möbelentwürfe Perciers

Als ein Vorbild für Möbelentwürfe konnte die Antike nur beschränkt dienen. Die Antike kannte nur wenige Möbeltypen, die in der Struktur wenig variierten.² Ausserdem waren sie nur indirekt oder aber in umgewandelten Formen bekannt.

Durch griechische Vasenbilder war der Klismos mit nach aussen gestellten, gekurvten Beinen und einer gebogenen Rückenlehne überliefert. Percier stellt ihn so auf dem Frontispiz von 1801 des "Recueil ..." und auf der Seite 13 dar. Doch fand diese strenge archäologische Form keine grosse Verbreitung und wurde von einer Variante mit geraden vorderen Konsolbeinen verdrängt, die sich durch eine grössere Stabilität auszeichneten. Von der Idealform des Klismos ausgehend hat Percier eine Reihe von phantasievollen Varianten versucht, die in die Frühzeit seiner Beschäftigung mit Möbelentwürfen gehören. Sie lassen sich in einer Reihe von Blättern der Sammlung Lefuel verfolgen. Diese Entwürfe knüpfen in ihrer Auffassung deutlich an die Art der Möbel an, die Dugourc und G.Jacob in den Jahren unmittelbar vor der Revolution entwarfen. Percier rückt aber in seinen im "Recueil ..." enthaltenen Stichen von diesen Versuchen der Frühzeit bald ab und gibt streng die Grundform wieder. Die Lehnen werden mit nach innen gewendeten Palmetten geschmückt.

451 Ein antiker Sesseltyp, der von Vasenbildern, Reliefs, und durch herculanische Bronzemöbel überliefert war und sich durch Balusterbeine und von Sphingen getragenen Seiten-

-

1 Recueil ... 1812. Discours préliminaire 17-8.

2 G.Richter. Ancient Furniture, a history of Greek, Etruscan and Roman Furniture. Oxford 1926.

lehnen auszeichnete, wird von Percier nur für die Form der Lehnen zitiert. Balusterbeine verwendet Percier nicht, sondern gebraucht die Beine eines Klismos. Dadurch macht das Möbel einen leichteren Eindruck.¹ Für schwere Sessel nimmt sich Percier die in grosser Zahl in römischen Museen und Kirchen aufbewahrten antiken Marmorthrone zum Vorbild. Ihre Vorderbeine und Lehnstützen sind zu Monopodien zusammengezogen und enden in Löwen-, Greifen- oder Chimärenköpfen. Bei dem "Thronsessel" für Dumanoir² nimmt Percier die reliefgeschmückte Plattenstruktur der antiken Vorbilder auf. Die grotesken Formzusammensetzungen der Monopodien bleiben auch für andere Zwecke eines der Hauptmotive Perciers. Im Atelier Isabey³ werden Löwenmonopodien vor die Sockel der Pilaster gesetzt. Wie in der Antike werden Monopodien als Stützfiguren für Tische und Konsoltische verwendet. Percier erweitert den Gebrauch auch auf Schreibtische und Sekretäre. Für die Seitenwangen des Konsoltisches des "Mons. V."⁴ greift Percier auf die Formen antiker Sarkophage zurück.

Antike Liegebetten waren auf Vasenbildern erkennbar und wurden in den vom Vesuv verschütteten Städten in einigen Bronzeexemplaren gefunden. Bei diesen Betten war ein Rahmen auf vier Balusterbeine gestellt. Das Kopfende wurde S-förmig geschweift. Von einer solchen Konstruktion ausgehend, entwickelte Percier verschiedene Typen, die zum Teil mit der französischen Form, bei der zwischen Kopfbrett und Fussbrett Längsbretter eingehängt werden, Zwischenformen eingehen. Einer architektonischen Auffassung des Möbels entgegen spricht es, dass die Balusterbeine oft aufgegeben werden

1 Recueil ... 13, (15), 29 und Percierzeichnung. Metropolitan Museum. Whittelsey Fund 1953. cf. Exp. Neoclassicism - Style and Motif. Cleveland - Ohio 1964 no. 140 fig.

2 Recueil ... fig.6.

3 Recueil ... fig.1-2, 4.

4 Recueil ... 13, 16.

und durch breite Pfosten, die mit Sockel und Feld wie Pilaster aufgefasst sind, ersetzt werden.¹

Bei den Betten, die für Frauen bestimmt waren, verzichtete Percier auf massive Formen und verwendet Balusterbeine. Das Bett wird an beiden Enden mit gleichhohen, nach aussen geschwungenen Lehnen versehen.²

Für Kastenmöbel bot die Antike keine Vorbilder, denn sie verwendete Wandnischen und kleine Räume für die Aufbewahrung von Gerät, Schriften und Kleidern. Für die Entwürfe von Kommoden und Sekretären ging Percier von den Typen und Modellen aus, die er vorfand, als er sich mit Innendekorationen zu beschäftigen begann. Vor allem die Ebenisten Riesner, Schwerdtfeger, Weisweiler, Molitor und Levasseur hatten für die von ihnen gefertigten Luxusmöbel bereits vor der Revolution zur Dekoration von architektonisch aufgebauten Mahagonimöbeln Appliken von feuervergoldeter Bronze und blaugrundige Medaillons verwendet. Palmettenfriese und Karyatidenfiguren waren als Schmuckmotive verbreitet.³ G. Jacob, der sich nach der Aufhebung der Zünfte auch mit der Anfertigung von Kastenmöbeln zu beschäftigen beginnt, hat von englischen Möbeln die Einlage von Rautenfeldern aus hellem Holz übernommen, die zusammen mit Palmettenintarsien aus dunkelfarbigen Hölzern und Metalleinlagen verwendet werden.⁴

Die Auseinandersetzung mit England begann mit Übernahmen. Unter dem Consulat ist die französische Luxusindustrie

1 cf. Recueil ... 1 Isabey, (13) 14 Mons.V., 25 Ouvrard, 30 Talma, 36 Gaudin.

2 cf. Recueil ... 19, 60 Moreau, 65 Madame de B.

3 cf. Feulner 1927. de Salverte. Les ébénistes du XVIIIe siècle. P. ed. 1962, P. Verlet. French royal furniture L. 1963, F. Watson. The Wrightsman Collection t. 2 N.Y. 1966.

4 cf. H. Lefuel 1923. 252. E. Harris. The furniture of Robert Adam L. 1963. C. Musgrave. Adam and Heppelwhite and other Neo-Classical furniture. L. 1966.

deutlich darum bemüht, von englischen Importen unabhängig zu werden. C. Morau ist Zeuge dafür, dass die Absicht, in Konkurrenz zu den englischen Entwürfen zu treten, die Beschäftigung von Künstlern für Möbelentwürfe verstärkte. So schreibt er kurz nach 1800: "Qu'il nous soit permis de rappeler à ce sujet quelle impulsion donna il y a quelques années, à l'industrie anglaise le recueil d'antiquités publié par Hamilton ... Nos manufacturiers, étonnés de la longueur de leur commerce, appelèrent le crayon des artistes à leur secours, et bientôt nous, effaçâmes jusqu'à la trace de ces productions éphémères d'une Nation chez laquelle les beaux-arts ne se naturaliseront probablement jamais ... en fixant à jamais chez nous la création de tous les objets de luxe consommés en Europe ..." ¹ Über das Jahr 1802 hinaus lassen sich die von England beeinflussten Intarsien nicht mehr im Werk Perciers nachweisen.

Es ist nicht zu übersehen, dass für die Staatsmöbel des Consulat und Empire Rückgriffe auf die Formen der Schränke und Kommoden C.A. Boullé's geschehen sind. Der starke Aufwand
451 von allegorischen Appliken, welche die Bedeutung des Möbels unterstreichen, ist als ein Wiederaufgreifen dieser französischen Überlieferung zu verstehen.

Den klaren architektonischen Aufbau lobt Percier mit den Worten: "L'armoire et le guéridon de Boule ont les contours, les profils et les cartels de Mansard." ² Die Wertschätzung der Möbel des "Louis XIV" geht überein mit ihrer Wiederverwendung bei der Neumöblierung der Paläste der Tuileries und St. Clouds. ³

1 C. Moreau. s.a. (1800) Discours préliminaire; gleiche Auffassungen der Englandkonkurrenz: Tableau général du goût des modes et costumes de Paris. P. 1797. 29, 56, 250. Quatremère de Quincy. Considérations sur les arts de dessin en France. P. 1791. 65, Rede Saint-Quentin auf der Industrieausstellung 1801 publ. Moniteur universel. 6. Vend. an X - 28.9.1801, Mme. de Geulis. Dictionnaire des Etiquettes P. 1818. t. 1. 37-8, 356-7.

2 Recueil ... 1812 Discours pr. 3.

3 cf. Ledoux-Lebard 1964. J. P. Samoyault. Les Emplois de sculpture et d'objets d'art dans la Décoration et l'Ameublement du Palais de Saint-Cloud sous le Consulat et au début de l'Empire. B.S.H.A.F. 1971. 150 sq.

Die Prinzipien der Möbelentwürfe Perciers

Seit dem Auslaufen des "Louis XV" hatte sich eine Entwicklung zu einem zunehmend tektonischen Aufbau angebahnt, in dessen Fortsetzung Percier steht. An der École gratuite de dessin war Percier Bachelier, einem der Propagatoren der Reformbewegung, begegnet, der die einfachen geometrischen Formen und den architektonischen Aufbau gegen die gekurvte Linienführung der Rokomöbel durchsetzen wollte. Er sagte: "Nos appartements sont encore chargés de ces décorations informes, ... la commodité des formes irrégulières en a banni le carré, le rond & l'ovale comme des pauvretés gothiques."¹ In der Folge hatte sich der Aufbau der Möbel vereinfacht und die gerade Linie hatte sich in allen Teilen durchgesetzt. Oft blieb aber die Struktur des Möbels aus seinen verschiedenen Pfosten und Brettern hinter einem vorgelegten pseudoarchitektonischen Dekor verborgen, der im Widerspruch zum tatsächlichen Verlauf von Stütze und Last stand. Es bleibt weitgehend den Bemühungen Perciers vorbehalten, die Entwicklung des Möbels von einem individuell gefertigten Gebilde zu einer architektonischen, seriell zusammenfügbaren Struktur abzuschliessen und die konsequente Anwendung tektonischer Prinzipien in seinen Möbelentwürfen zu vervollkommen. "Die rationelle Klarheit des tektonischen Aufbaues wird unbedingtes Gesetz. Es werden nicht nur die Füsse als Stützen von der Last gesondert, jede Verschmelzung wird aufgehoben, auch die Zusammensetzung eines Kastenmöbels, einer Kommode, eines Stuhles wird deutlich zur Anschauung gebracht."²

Die Möbel nach Entwürfen Perciers wurden in Werkstätten angefertigt, welche nach der Aufhebung der Zünfte eine grosse

1 J.J.Bachelier. Discours sur l'utilité des écoles élémentaires ... le 10.9.1766. P.1792. 2-3.

2 Feulner 1927. 246.

Anzahl von Handwerkern und Hilfskräften arbeitsteilig einsetzen.¹ Die Beschäftigung eines Architekten, der spezialisiert für den Entwurf zuständig war, ist ebenfalls in diesem Zusammenhang zu verstehen. Unlösbar wäre es alternativ entscheiden zu wollen, ob die Produktionsbedingungen die Art der additiven Struktur des Möbels diktierten, oder aber ob die gewandelte Vorstellung von einem Möbel das neue Produktionsverfahren erst ermöglichten.

Die Möbelentwürfe bleiben bei Percier den Prinzipien der Architektur untergeordnet, der sie sich einfügen haben. Er schreibt: "L'ameublement se lie de trop près à la décoration des intérieurs pour que l'architecte puisse y être indifférent."² Die enge Bindung zwischen Dekoration und Möblierung lässt es Percier vermeiden, Möbel isoliert von ihrem Zusammenhang mit dem Raum und dessen Dekoration, welche die Kompositions- und Dekorationsprinzipien vorgeben, darzustellen. Dass Möbel nach seinen Entwürfen eine in sich geschlossene architektonische Einheit bilden, kann den falschen Eindruck hervorrufen, dass: "Pieces are often conceived as isolated entities, and furniture loses its relatedness to the surrounding space."³

Die Vernunft ist für Percier der Masstab der Form: "La raison est ce qui tient lieu de nature à ces arts. ... La nature, c'est à dire le vrai modèle de chaque objet, de chaque meuble, de chaque ustensile est pour l'artiste cette raison d'utilité, de commodité qu'enseigne son emploi."⁴ Das darf jedoch nicht im Sinne von Funktionalität verstanden werden, denn oft werden Teile, die einer Funktion dienen, wie Griffe oder Schlüssellöcher durch Ornamentmotive ver-

1 H.Lefuel 1925. 61: Jacob-Desmalter hat 1807 über 350 Arbeiter. J.Niclausse. P.-P.Thomire P.1947. 63. Thomire hat 1807 211 Arbeiter, zu einem anderen Zeitpunkt 800.

2 Recueil ... 1812 Discours prél.15.

3 Giadion 1969. 242.

4 Recueil ... 1812 Discours prél.13.

deckt. Die technische Funktionalität liegt noch hinter einem Verständnis verborgen, das eine historisch begründete Form und eine Lösung vorzieht, welche der Idealvorstellung vom jeweiligen Ding am ehesten entspricht. Das Möbel ist damit nicht von der Wirklichkeit seiner Benutzung bestimmt, sondern von einer historisch erschlossenen richtigen Idee von ihm. Percier schreibt als ein Fazit: "Que reste-t-il à faire à l'art? d'épurer les formes dictées par les convenances, de les combiner avec les contours les plus simples, et de faire naître de ces données naturelles les motifs d'ornement qui s'adapteront à la forme essentielle sans jamais déguiser son type, ni dénaturer le principe qui leur donna naissance."¹

Das im Zitat bereits angesprochene Verhältnis von Struktur und Ornament folgt dem Prinzip der klaren Trennung der verschiedenen Teile eines Möbels. Das Ornament ist deutlichst getrennt vom Aufbau des Möbels verwendet.² Es wird nur als schmückende und bedeutsame Applike aufgeheftet, die, im Material und in der Farbe verschieden, keine Verwechslung mit der Grundform und dem Grundstoff zulässt. Das Ornament berührt sich nicht mit den tektonischen Linien, sondern ist, nur durch die Achsen der Komposition in seinem Ort festgelegt, frei in die Flächen gesetzt. Die an der Geschichte des Kunstgewerbes gewonnene Einsicht, dass das Ornament die Tendenz hat, den Aufbau zu überwuchern und schliesslich zu verdecken, veranlasst Percier, eine scharfe Trennung vorzunehmen und das Ornament der Architektur des Möbels unterzuordnen. "L'esprit de la décoration séparé de celui de la construction et opérant sans concert avec lui, se fera un jeu de toutes les sortes d'absurdités et de contresens: non seulement il pervertira les formes essentielles de

-

1 ibid.14.

2 cf. sehr ähnlich: Quatremère de Quincy. Dict.historique d'architecture. P.1832 t.1. 500-8 s.v. "Décoration" 1.ed.1787.

l'édifice, mais il les fera disparaître ..."¹ Wenn man den Ornamentstil Perciers mit seiner wiederholt geäußerten Abwehr der Irrationalität des Ornamentes in Zusammenhang zu bringen versucht, ist es überraschend, dass er den von der römischen Antike ausgehenden Grotteskenstil bevorzugte. Vitruv hatte die Grotteske als widersinnig abgelehnt: "Nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae ... Haec autem nec sunt, nec fieri possunt nec fuerunt..."² Eine davon ausgehende Verdammung der Grotteske war in der Architekturtheorie häufig wiederholt worden.³ Was jedoch Percier an der Grotteske gelegen kommen konnte, war ihre streng achsensymmetrische Komposition, die frei auf den Grund gemalt vom Wandfeld bestimmt wurde, ohne es selbst zu bestimmen.⁴ Sämtliche Ornamentmotive von Perciers Innendekorationen, die über die Architekturornamente hinausgehen, sind aus den Grottesken abzuleiten, die Percier an der Ausmalung römischer Bauten des 16. Jahrhunderts studierte.⁵

Da Percier Ornament als etwas Zusätzliches verwendete, das den Aufbau des Möbels nicht beeinflusste, konnten seine Möbelentwürfe bei unveränderter Struktur bis weit in das "Louis-Philippe", "Biedermeier" und "Regency" übernommen werden. Die rationale, architektonische Form war von vorneherein unter dem antikisch-allegorischen Ornament vorhanden. Der Reichtum an Ornamenten ist sehr oft kritisiert worden.⁶

1 *ibid.* 15 auch 14 "On doit l'embellir sans la masquer entièrement".

2 Vitruv. De architectura lib VII, cap.V. 3-4.

3 cf. F.Piel. Die Ornament-Grotteske in der italienischen Renaissance. M.1962.

4 cf. Verurteilung "bizarrer" Motive in Herculaneum und Pompei durch Percier. "Recueil ..." 1812. Discours préf. 11.

5 cf. Ableitungen der Ornamentmotive bei Janneau s.a. 24-34 und J.P. Samoyault 1975. 462.

6 cf. Giedion 1969. 338: "The variety of emblems on the power and fame motif is almost impossible to digest", auch noch H. Honour. Neo-Classicism L. 1968. 172-3.

Das Argument gegen die Aufwendigkeit des Dekors wendet Forderungen des 20. Jahrhunderts an und sieht nicht den Zusammenhang mit der Tradition des Luxusmöbels des 18. Jahrhunderts und den Rückgriff auf das Staatsmöbel des 17. Jahrhunderts, was von der gesellschaftlichen und offiziellen Repräsentation gefordert war.

Percier hat bis auf wenige Ausnahmen in der Innendekoration keine Modelle und Motive neu erfunden, sondern hat sie in eine neue architektonische Ordnung gebracht. Es wurde keine Tradition gebrochen oder neu geschaffen, sondern eine Tendenz des Neoklassizismus konsequent zuende geführt und von der präzisen Wiedergabe im Stich unterstützt so formuliert, dass sie auf Jahrzehnte hin verbindlich blieb und die Vorstellungen in Europa von Innendekorationen und Möbelformen bestimmen konnte. Im Unterschied zu der Zeit vor der französischen Revolution kennt Percier, von wenigen "ägyptischen" Entwürfen abgesehen, die als Allegorie umständlich gerechtfertigt werden, keine Stilpluralität mehr, sondern sein Oeuvre ist durch die Anwendung gleicher Prinzipien untereinander eng verbunden. In dieser Konsequenz kann man einen eigenen Stil erkennen: "... il faut bien reconnaître, qu'il y a là non seulement un style, mais du style; du style par le caractère logique, nettement accusé, de la forme concordant avec sa destination et par la parfaite harmonie des détails de l'Ensemble; ..."¹

1 Chesnau 1881. 363.

Zur europäischen Verbreitung

In Frankreich übt der "Recueil ..." seine Wirkung auf die folgenden Publikationen aus:

C.Normand. Nouveau Recueil en divers ornements, et autres objets propres à la décoration. P. an X.

P. de Mésangère. Collection de meubles et objets de goût. P.1802-35.

-. Journal des dames et des modes. P.1797-1838.

P.N.Beauvallet. Fragments d'architecture, sculpture et peinture dans le style antique ... Ouvrage dans lequel on trouve toutes sortes de détails relatifs à la décoration intérieure et extérieure. P t.1 - 1804 t.2 - 1820.

L.Duguers de Montrosier. Recueil de dessins de meubles, pendules et candélabres composés et exécutés ... P. s.a. (1806).

J.Beunat. Dessins d'ornements d'architecture. Sarrebourg 1812.

Bury. Modèles de menuiserie. P.1825.

J. Petit. Recueil des Décorations intérieures. P.1830-1.

Caron aîné. Manuel de l'ébéniste. P.1836.

Thiollet & Roux. Nouveau Recueil de menuiserie et de décorations intérieures et extérieures. P.1837.

cf. Modèles de ébénisterie de la maison Lemarchand et Thillier. 1er Empire - Louis-Philippe. M.A.D.Originalzeichnungen.

A.Chenavard. Nouveau Recueil des Décorations intérieures. P. s.a.

Das Überleben und die Nachfolge der Formulierungen Perciers, die mit dem "Style Napoléon" gleichgesetzt werden können,

hat für die unter der Domination Napoléons stehenden europäischen Höfe und Länder S.Grandjean untersucht und geschildert.¹ Die Wirkungen des "Recueil ..." werden in diesen italienischen Veröffentlichungen merkbar:

L.Rocchegiani & P.Ruga. Invenzioni diverse di Mobili ed utensili sacri et profani ... Mailand 1811, 1814, 1817.

D.Moglia. Collezione di Sogetti ornamentali ed architettonici. R.1837.

Perciers Einfluss auf Deutschland ist in den folgenden Veröffentlichungen behandelt:

J.Sievers. K.F.Schinkel. Die Möbel. B.1950.

Kreisel & G.Himmelheber. Die Kunst des deutschen Möbels. M. t.3 1973. cap.2.

G.Himmelheber. Biedermeier Furniture. L.1974.

P.Werner. Pompeji und die Wanddekorationen der Goethezeit. M.1970. 40-1 nimmt die Publikation des "Recueil ..." mit 1812 an und kommt zu einer unrichtigen Einordnung.

Für England hat D.Watkin in seiner Studie über Thomas Hope Percier berücksichtigt.² Da er wie auch Gloag³ die Verwirklichung der ersten Entwürfe Perciers mit dem Konsulat annimmt, muss er zu dem Ergebnis einer parallelen Entwicklung zwischen Percier und Hope kommen. C.Musgrave hat das zum Teil richtiggestellt.

Ein Einfluss des "Recueil ..." ist deutlich in:

T.Sheraton. The Cabinet Maker, Upholsterer, and General Artists' Encyclopedia. L.1805.

-

1 Grandjean 1966. cap.: The Empire Style becomes international.

2 -. 1968. 209-10, 199. cf. auch C.Musgrave. Vorwort Reprint: Th.Hope. Household furniture L.(1807) 1970.

3 -. A social History of Furniture Design L.1966.

-. Designs for Household Furniture, by late T.Sheraton.
Cabinet maker L.1812.

G.Smith. Collection of Designs for Household Furniture and
Interior Decoration. L.1808.¹

1 cf. J.Harris. Regency Furniture Designs L.1961.
E.Fastenegde. Sheraton Furniture L.1962.

DIE HORAZILLUSTRATIONEN 1799

Im Jahr 1799 ediert Pierre Didot die Werke des Horaz in einer Folioausgabe mit Illustrationen Perciers.¹ Die Illustrationen bestehen aus einem Medaillonporträt des Horaz zwischen Medaillons mit dem Pegasus und einer Figur Apolls auf dem Frontispiz und elf Vignetten. Die Vignetten sind einem jeden Buch vorangestellt und nehmen das obere Fünftel der Anfangsseiten ein, deren Rest der Überschrift und den ersten Versen bleibt. Im Vorwort werden die Vignetten als "Emblemata" bezeichnet.² Überprüft man den Bezug der Darstellungen auf den Vignetten zu den Versen des Horaz zeigt sich, dass Percier nicht einen von Horaz beschriebenen Vorgang zusätzlich ausmalt, sondern sich darauf beschränkt, die Grundsituation der Bücher, meist vom Text abweichend, in allegorischer Form zu kennzeichnen. Bis auf die Vignette zum "Carmen saeculare" wird stets die Person des Horaz bei verschiedenen Handlungen gezeigt. Einige Illustrationen sind in der Form von Reliefs gezeichnet.³

Percier geht, indem er eine bildhafte Form für diese Illustrationen vermeidet, auf den Stil des Horaz ein, der

-

- 1 Quintus Horatius Flaccus. Opera. Parisiis in aedibus palatinis ... MDCC XCIX REIP. VIII excudebam Petrus Didot, natu major. in fo.
- 2 ibid. Praefatio p.VIII.
- 3 1: CARMINA lib.1 - Relief: Polyhymnia überreicht H. die Leier cf.1, 33. 2: lib.2 - H. vor einer Büste des Maecenas cf. 17, 3. 3: lib.3 - Relief: H. vor Augustus cf. 14, 4. 4: lib.4 - H. vor Venusbild cf. 1, 5. 5: EPODON - H.büste vor den Statuen der Musen (Skizze coll.Lefuel). 6: CARMEN SAECULARE - Relief: Roma, Diana, Apoll und Opfernde. 7: SATIRARUM lib.1 - H. vor Catobüste cf. 2, 31. 8: lib.2 - Relief: H. vor Apollo- und Marsyasgruppe. 9: EPISTULARUM lib.1 - H. bei Tivoli cf. 1, 7. 10: lib.2 - Gastmahl des H., Septicius, Torquatus cf. lib. 1,5. 11: ARS POETICA - H. vor Homerbüste und Galerie röm. Dichterbüsten.

Schilderungen nur anklingen lässt und eine begonnene Metapher schnell gegen eine weiterführende austauscht.

In bühnenähnlichen Räumen, deren Tiefenillusion über die geometrische Perspektive des Raumes hinaus durch einen Ausblick in die Landschaft oft verstärkt wird, sind die Figuren in das 1 : 3 proportionierte Bildfeld so eingefügt, dass sie es in der Höhe fast ganz füllen. Die Plastizität der Formen ist durch starke Hell-Dunkelkontraste erreicht.

Aufschlussreich für die Innendekorationen Perciers sind die Ausstattungen der Räume¹ und die Wiederherstellungen der Stadtbilder von Tivoli und Rom.² Es zeigt sich, dass Percier für die Innenräume keineswegs die Formen seiner Dekorationen während des Directoire wiederholt, sondern für die Wandgliederung entweder einfache nur mit einem Relief geschmückte Flächen wählt oder ein Schema wiedergibt, das dem frühen zweiten Stil römischer Wandmalerei entspricht. Die Möbeltypen gehen auf antike Funde zurück und unterscheiden sich von den Entwürfen Perciers bei ähnlichem Formenrepertoire durch ihren leichten Aufbau. Bei einem Schreibtisch auf der zweiten Vignette, für den Funde und Vasenmalereien kein Vorbild boten, entwickelt Percier einen gänzlich neuen Typ. D. Watkin hat in Perciers Vignetten Anregungen für Hope gefunden. Allgemein sieht er in der archäologisch korrekten Wiedergabe der Möbeltypen eine Voraussetzung für Hopes Entwürfe. Er macht auf die Rahmung der Vignette des zweiten Buches der Carmina als eine Voraussetzung für den "Ägyptischen Raum" in Duchess Street aufmerksam.³ Mit seinen Vignettenillustrationen wich Percier von der Form des Buchschmuckes ab, den Pierre Didot bisher für seine Ausgaben angewendet hatte. Es waren dazu ganzseitige Stiche verwendet worden, die in der Tradition

1 2, 4, (9) (11).

2 7, 9.

3 Watkin 1968. 210.

der Historienmalerei stehend, eine im Text geschilderte Handlung bebilderten. Das bedeutendste Beispiel dafür ist die seit 1791 unter der Leitung L. Davids unternommene Illustrierung der Werke Vergils durch Gérard und Girodet von 1798.¹ Diesem Typus folgen die Illustrationen Gérards der Didotausgaben von "Amor et Psyché" und "Daphnis et Chloé", sowie die Girodets von Anacreons Oden und die grosse Racineausgabe.²

Die Vignetten Perciers finden eine teilweise Erklärung in früheren illustrierten Horazausgaben. Otto van Veen gab 1607 die "Quinti Horatii Flacci Emblemata" heraus³, dies sind 103 ganzseitige Kupferstiche, welche geflügelte Worte des Horaz als Allegorien verdeutlichen. Zumindest die Bezeichnung der Percier'schen Vignetten als "Emblemata" scheint hieran anzuknüpfen.

458 Formale Parallelen liegen zu der zweibändigen Londoner Ausgabe der Werke des Horaz von 1733 bis 1737 vor.⁴ Hier sind die Kupferstiche ebenfalls in schmale horizontale Vignettenfelder gerückt, die als Kopf- und Endstücke jedes Gedicht rahmen. Häufig stehen an ihrer Stelle Münzen, Medaillons oder Reliefs. Bis auf wenige Ausnahmen sind es Nachstiche von verschiedenen Antikenpublikationen, die in einem Anhang des zweiten Bandes aufgeschlüsselt werden. Der Zusammenhang ist nur lose und besteht in Anknüpfungen an von Horaz ge-

- 1 cf. R. Portalis. Les dessinateurs d'illustrations au dix-huitième siècle. P. 1877 s.v. Gérard, Girodet. H. Cohen. Guide de l'Amateur de Livres à Gravures du XVIIIème siècle. P. 1912. H. Fürstenberg. Das französische Buch im 18. Jh. und in der Empirezeit. s.l. 1929. M. Roux. B.N. Est. Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. P. t. 5 1946. Zur Vergilausgabe: J. David 1880. 59. Wildenstein 1973: no. 283, 286, 293, 324. Exp. Le Néoclassicisme français. Louvre Cab. Dess. 1974. 62 Artikel von A. Serullaz.
- 2 cf. zu der letzteren. Exp. Le Néoclassicisme français Louvre Cab. Dess. 1974. 63-5.
- 3 Otto Vaenius - Antwerpen in 4°.
- 4 in 8°. Ihr folgen in den Illustrationen London 1749 ed. G. Sandby, Glasgow 1760 ed. R. Foulis.

nannte Namen und Begriffe. Der grösste Teil der Stiche stammt von J.Pine, einige wenige sind von J.S.M.Müller signiert.

Obwohl von H.F.B.Gravelot der Versuch vorlag, Horaz mit ganzseitigen Bildern zu illustrieren¹, nimmt Percier diese gängigere Lösung nicht an, sondern greift auf die ältere englische Ausgabe zurück, deren weniger aufwendige Illustrationsweise er erlaubte, an die knappen und wechselnden Bilder in den Versen des Horaz anzuknüpfen. Dem stark auf die eigene Person bezogenen Charakter der Horaz'schen Gedichte wird Percier damit gerecht, dass er die Gestalt des Dichters in wechselnden Zusammenhängen beibehält.

Die meisten Radierungen stammen von A.Giradet, je eine Platte sind von Beisson und Coiny signiert.² Die Seiten 1, 3 und 11 tragen keine Stechersignatur. Ob Percier hier selbst die Radierung ausführte, wie Duportal aufgrund einer Signatur "Percier aq.f." in einem nicht genannten Exemplar der Ausgabe annimmt, bleibt fraglich.³

Die Originalzeichnungen waren in ein Exemplar eingeklebt, das auf Pergament gedruckt sich ursprünglich im Besitz des Duc d'Abrantes befand.⁴ Später arbeitete Percier in diesem Genre noch zweimal für Didot. 1802 kommen die Fabeln La Fontaines mit 12 Vignetten nach Perciers Zeichnungen heraus. Dabei sind die historisierenden Kostüme und Dekore, die sich

1 Ausgaben: Birmingham 1762, 1770 ed. J.Baskerville 4^o, Parma 1791 ed. J.N. de Azara fol. Zu H.F.B.Gravelot cf. R.Portalis op.cit. 270-94: Frontispiz: Apoll a.d. Parnass, Carmina: Venus mit Nymphen, Sermones: Hekateopfer, Epistoles: Sylvanusopfer, Ars poetica: Orpheus. Eine im Sujet nicht identifizierte Sepiazeichnung J.M.Moreaus, die wahrscheinlich eine Buchillustration vorbereitet, stellt ebenfalls ein Hekateopfer dar: Exp. Neo-Classicism Style and Motiv Cleveland Ohio 1964 no. 37 fig.

2 8 und 7.

3 Duportal 1931-40.

4 Cohen op.cit. 498 zwischen 1816 und 1829 coll. Hibbert. London.

dem französischen 16. Jahrhundert angleichen, auffallend.¹
Für das Titelpupfer der "Henriade" Voltaire's, die 1819
bei Didot erscheint, liefert Percier den Entwurf eines
Trophäenkränzes, während Gérard das Profilporträt Heinrichs
des IV. beisteuert.²

1 cf. P.Normand. Iconographie des Fables de la Fontaine.
Portique no.3. 1946. 81-100.

2 Percier entwarf zu einem nicht bestimmten Zeitpunkt eine
Aktie der "Association du quatre frimaire de l'an six".
Sie zeigt einen Medaillen- und Palmettendekor. Der Stecher
war A.Tardieu. Abdruck mit handschriftlicher Identifikation
von Zeichner und Stecher: B.N.Est. E f 119.

DIE ERSTEN ARBEITEN WÄHREND DES CONSULATS 1799

Das Ende des Jahres 1799 bringt Percier und Fontaine zwei Aufträge, die die frühe Epoche, in der sie ihren Stil formen und formulieren, beendet und sie in eine Position bringt, die ihnen die Aufgabe stellt, für den ersten Konsul und die Repräsentation seines Staates zu arbeiten. Die neuen Arbeiten verändern zwar nicht die Vorstellungen, von denen sie ausgehen, bringen es aber mit sich, dass sich für den Palastbau und das Staatsfest durch die geänderten Ansprüche aufwendigere Lösungen ergeben.

Wenige Tage nach dem 18. Brumaire¹ findet Perciers und Fontaines erstes Gespräch mit Bonaparte statt, bei dem er ihre Anstellung durch Joséphine für den Ausbau und Ausstattung ihres Landsitzes "La Malmaison" gutheißt und ihnen die Gestaltung der ersten Staatsfeier unter seiner Aegide überträgt. So stellen sich gleich von Anfang an die Aufgabengebiete so her, wie sie in der Folge die Selbstdarstellung Napoléons und seines Staates bestimmen.

"La Malmaison"

Joséphine, die eigentliche Auftraggeberin für "La Malmaison", war zwar schon durch Geschenke und Käufe, die zum Teil auf der Auswahl Bonapartes beruhten, des öfteren mit Gegenständen bekannt geworden, die auf Entwürfen Perciers basierten, aber da in diesen Fällen der Künstler vom Handwerker angestellt war, blieb er anonym.

1 8.11.1799, auch im folgenden "mia vita".

Der Darstellung Fontaines in "mia Vita" folgend, hatte Joséphine bei ihrem Nachbarn Chauvelin und bei Gaudin in der rue de la Chaussée d'Antin die neu ausgeführten Innendekorationen gesehen, welche Percier entworfen hatte und die ihr gefielen. David, den sie um Empfehlung eines Architekten bittet, nennt ihr Percier, woraufhin Isabey, der das bei einer Porträtsitzung von ihr erfährt, Percier benachrichtigt. Fontaine schreibt: "Percier n'aimait pas les présentations; toujours timide et mal à l'aise partout où il croyait n'être pas connu il me pressa de l'accompagner." Percier bringt während der Vorstellung an Joséphine und Bonaparte in Gegenwart Davids kein Wort heraus. Fontaine führt die Verhandlung und nimmt den Auftrag für "La Malmaison" an.

Joséphine hatte im April des Jahres das Schloß von Malmaison mit der dazugehörigen Domäne für sich gekauft. Das zwanzig Kilometer von Paris bei Rueil liegende Schloss stammte in seinem Haupttrakt aus dem frühen 17. Jahrhundert. Um 1750 waren zwei Pavillons mit kurzen Flügeln seitlich angesetzt worden.

Das "Journal", das für Malmaison mit dem 22.3.1800 beginnt, berichtet in den bekannten Kopien und Auszügen¹ von den seit dem 30. Januar in Malmaison unternommenen Arbeiten. Diese Passagen waren durch Lescure in der Literatur über Malmaison bekannt und sind als Grundlage der Forschungen über dieses Schloss und seine Innenausstattung immer wieder ausgeschrieben worden.²

-

1 cf. supra.

2 cf. C. Percier & P. F. L. Fontaine. Résidences des Souverains P. 1833. 1 sq. J. Jacquin & Duesberg. Rueil ... La Malmaison. P. 1846. S. M. de Lescure. Le Château de M. P. 1867. Annexe. J. Bourguignon. M. P. 1937. - M., Compiègne, Malmaison P. 1946. J. A. Jalbert. Le Château de M. par Percier et Fontaine. P. s. a. (1911) - & E. Dumonthier. Histoire du Château de M. Versailles s. a. J. Billiet. M. P. 1951, 1956. F. Boyer. Visite de Malmaison. Bulletin. Inst. Napoléon no 30. 1949. 5 sq. Y. David. La M. P. 1966 mit ausführlicher Literaturliste. cf. auch: S. Grandjean. Inventaire d'après Décès de l'Impératrice Joséphine à M. P. 1964.

Es ist mit Interesse zu sehen, wie sich das Verhältnis zwischen dem Auftraggeber und seinen Architekten entwickelt, da sich hier die spätere Beziehung zwischen Napoléon und Percier und Fontaine abzuzeichnen beginnt.

Bonaparte insistierte auf einer Restaurierung des alten Schlosses, das Percier und Fontaine durch einen ihnen billiger scheinenden Neubau ersetzen wollten. Bonaparte hegte die Meinung, wie er des Öfteren unter Zornesausbrüchen wiederholte, dass Bauten und Architekten noch jeden Herrscher, ohne Nutzen zu bringen, ruiniert hätten.¹ Im Widerspruch dazu wünschte er eine der Bedeutung seiner Person und des Staates angemessene grossartige Kulisse. Wie es Fontaine ausdrückt: "Il me permet ... de ... me laisser apercevoir de ses questions et de ce qu'il me dit de grands projets de magnificence, mais en même temps la vue de la plus stricte économie."² Die Unvereinbarkeit der Wünsche Bonapartes liess ihn fast alle seine Architekturpläne zu gross anlegen, um sie bei den eingesetzten Finanzmitteln vollenden zu können. Die in einem grossen Masstab begonnenen Projekte wurden dadurch, dass der Baufonds für die Kriegskasse gebraucht wurde, in ihrem Fortgang unterbrochen und oft schliesslich fallengelassen. Es ist in Malmaison Bonapartes Sparsamkeit und für die anderen Residenzen darüber hinaus der Wunsch nach Legitimierung, der ihn immer wieder die Restaurierung einem Neubau vorziehen lässt.

Im Falle von Malmaison, das von einer äusserst schlechten Bausubstanz war und bis auf die Aussenmauern erneuert werden musste, erreichten bei einem Kaufpreis von 225 000 frs. die Ausgaben nach einem Jahr 600 Millionen frs.

1 so nach dem "Journal" am 16.2.1806. Napoleon will die französischen Architekten entlassen und Raffaele Stern als Intendanten kommen lassen. Fontaine macht ihn zur Warnung auf die mißglückte Berufung Berninis nach Frankreich aufmerksam.

2 "Journal" 21.5.1800.

Das führt zu einem Konflikt zwischen Bonaparte und Fontaine, dem Fontaine ausweicht, indem er ihm versichert, für ihn nicht als Privatmann, sondern als Staatsmann gebaut zu haben: "... les excuses et les raisons que j'ai données étaient toutes tirées de la nécessité de faire, du désir de lui plaire et surtout de la conviction que nous avions de sa grandeur."¹ In ihren Projekten waren Percier und Fontaine zunehmend gezwungen zu ihrer eigenen Rechtfertigung und der veranlassten Ausgaben, die Staatsrepräsentation in den Vordergrund treten zu lassen und jeden privaten Charakter der Architektur und Dekoration auszuschliessen. Das zeigt sich in Malmaison daran, dass schon im Laufe des Jahres 1800 das Schlafzimmer Bonapartes einem Beratungssaal voller historischer Allusionen weichen muss. Bonaparte ist mit einem Architekturrahmen, der der Würde seines Staatsamtes schmeichelt, zwar offiziell einverstanden, rächt sich jedoch mit Sarkasmen daran. Die Bibliothek von Malmaison mit ihrem Programm der "homines illustri" als Deckenmalerei kommentiert er als "sombre comme une sacristie d'Eglise", und über die Ausstattung der Tuileries bemerkt er "Triste comme la grandeur".²

Von Joséphine eingestellt bauen Percier und Fontaine für Bonaparte. Joséphine verfolgt zwar interessiert den Ausbau des Schlosses, aber ihre grössere Anteilnahme liegt bei der Gestaltung der Gärten. Darin überwirft sie sich sehr bald mit den beiden Architekten, die die Form des "englischen Gartens" wie sie sich in Frankreich durchgesetzt hatte, ablehnen und anstreben, dass zumindest die Wege gerade und auf die Gebäude bezogen geführt werden. Als Alternative zu den Pflanzungen durch einen ganzen Stab von Landschaftsgärtnern und Botanikern legen sie 1801 einen Plan vor für "Un projet de jardin botanique avec serres chaudes,

1 ibid. 27.5.1801.

2 "Journal" 18.9.1800 - Mémoires anecdotiques de Bausset 1805 - 1816. 2 T. P.1828-9. t.1. 6.

ménageries, volières, viviers et au centre un pavillon dont l'intérieur était un musée, avait été présenté par nous et beaucoup applaudi; déjà l'une des serres chaudes qui entraînent dans la composition de cet ensemble avait été élevée; ..." ¹ Der hinzugezogene Gartenarchitekt Morel lässt das begonnene Gewächshaus im süd-östlichen Teil des Parks abreißen. Für die Fabriques des "jardin sentimental" arbeiten Percier und Fontaine nicht mit, sondern überlassen es Joséphine und Alexandre Lenoir, den Park mit aus dem Louvre und dem Musée des monuments français entnommenen Statuen und Architekturteilen auszustaffieren. ² Nachdem die architektonische Umgestaltung und Innendekoration weitgehend abgeschlossen waren, ziehen sich Percier und Fontaine von der direkten Bauleitung zurück und beginnen nach ihrer Einstellung im September 1801 als Architekten des ersten Konsuls die Serie der Neuausstattungen der Residenzen Napoléons. ³ Die Bauaufsicht in Malmaison wird am 1.7.1802 Lepère übertragen.

Als Gegenvorschlag zu der von Bonaparte gewünschten Restaurierung haben Percier und Fontaine von Anfang an ein Neubauprojekt vorgelegt, welches das alte Schloss als einen von zwei Wirtschaftsflügeln beibehält, die in U-Form zu einer neu zu errichtenden Villa liegen. Da dieser Plan noch im Dezember 1799 ausgearbeitet wurde ⁴, soll er kurz behandelt werden.

1 "Journal" 7.10.1801.

2 cf. P.Schommer. Joséphine, amateur de jardins à la Malmaison. Revue de l'Institut Napoléon. Juli 1964. 103-113. G. & D. Ledoux-Lebard. L'impératrice Joséphine et le retour du gothique sous l'Empire. ibid. S. Lodge. Lenoir, Josephine and the Troubadour Style. Atti del convegno internazionale promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art. L. 1971. 69-71.

3 als erstes St. Cloud Louvre, Tuileries.

4 P. & F. "Résidences" 1833. 5.

Die Literatur über Malmaison, deren Interesse meist auf die Geschichte des Schlosses und seiner Bewohner beschränkt ist, erwähnt diesen Plan zwar, aber beschäftigt sich nie mit dessen Form. Der "Plan projeté pour le rétablissement et l'Augmentation du Château de Malmaison" ist durch die Wiederaufnahme von Motiven aus der Zeit der Akademieausbildung Perciers charakterisiert und verweist zugleich auf das grösste und letzte Projekt Perciers und Fontaines für Napoléon, den "Palais du Roi de Rome". Der durch den Untergang des Napoleonischen Reiches nicht über seine Fundamente hinausgewachsene Palast auf dem Hügel von Chaillot wird 1833 von Percier und Fontaine publiziert. Um die Form seines Grundrisses zu bestimmen, legte Fontaine Napoléon die Pläne aller europäischer Residenzen vor und erörterte die Vorzüge und Nachteile der verschiedenen Dispositionen für die Zwecke Napoléons. Diesem komparativen Verfahren ist auch die Veröffentlichung des "Palais du Roi de Rome", begleitet von den Grundrissen der europäischen Residenzen, unterworfen. Der erste Vergleich in den "Plans de plusieurs châteaux, Palais et Résidences de souverains de France, d'Italie, d'Espagne et de Russie, dessinés sur un même échelle pour être comparés" ist der Riss des Neubauplanes von Malmaison.¹ Ein Aufriss dazu ist meines Wissens nicht nachzuweisen. Die Gesamtanlage, die sich in mehreren flachen Terrassen dem Hang hinter "La Malmaison" anpasste, bestand aus vier verschieden grossen Exedren. Das alte Schloss, das als rechter Flügel erhalten bleibt und ein gleichgestaltetes gegenüberliegendes Pendant bilden die Flügel eines U-förmigen Hofes, dessen verbleibende Seite ein Pavillon einnimmt. Dieser Pavillon ist in seinen Grundzügen nach der "Villa rotonda" errichtet, nimmt aber im mittleren, quadratischen Saal ein doppelläufiges Treppenhaus auf. Die beiden Trakte links und rechts des dem Hof zugekehrten Vestibüls sind jeweils dem ersten Konsul und

-

1 pl.2.

Joséphine zugewiesen. Zwei ummauerte, private Gärten auf beiden Seiten schliessen in Konchen ab. Zur Gartenseite hin liegt dem Pavillon eine nach dem Muster der Villa Albrandini errichtete Grotte gegenüber. In das halbrunde Bassin des Grottenhofes ist ein halbrunder Gartensaal gesetzt, der durch einen gedeckten Säulengang mit dem Pavillon verbunden ist. Oberhalb der Grotte liegt eine Terrasse; zu ihren beiden Seiten durch Alleen erreichbar, zwei kreisförmige Plätze mit runden mittleren Volieren. Hier oben werden in einem Bassin in der Verlängerung der Terrasse die Quellen des Hanges gesammelt, die in einer Kaskadenkette in Gräben den ganzen Komplex umlaufen¹ und verschiedene Fontainen und Wasserbecken speisen. Die Anlage ist von Alleen umgeben, die den Übergang zu dichten Bosquets schaffen.

Percier hat in seinem Plan, der an die Villen Frascatis gemahnt, Teilmotive seiner Grotte und des Pavillons der Menagerie aus seinen Entwürfen für die Akademie verwendet. Ähnlich wie bei dem "Maison d'un Prince" vom September 1782 modifiziert Percier den Grundriss einer Villa Palladios durch die Einfügung eines Treppenhauses.² Die in zwei Halbkreisen angelegte Wagenauffahrt, die mit leichter Neigung den Niveauunterschied der beiden unteren Terrassen ausgleicht, findet sich bei dem "Maison pour un artiste" und wird bis zum "Palais du Roi de Rome" beibehalten. Für die geplante aufwendige Innenausstattung, von der Percier und Fontaine in den "Résidences..." sprechen, sind mir keine Entwürfe bekannt. Der bereits im Zusammenhang mit dem Sèvressteller besprochene Entwurf eines Alkovens mit dem Monogramm "JB" dürfte sich, da er mit dem Grundriss des Pavillons und der Gärten nicht übereinstimmt, am ehesten mit einem geplanten Ruheraum an dem Gewächshaus in Zusammenhang gebracht werden.

1 cf. ibid. Textband 5-6 Beschreibung.

2 cf. Marly.

Mit den zunehmenden Ausgaben für die Restaurierung Malmaisons zerschlagen sich die Neubaupläne: "... elles nous font perdre l'espérance d'exécuter jamais les nouveaux projets que nous avons faits. C'est à regret que nous voyons s'échapper une occasion de nous faire honneur en construisant dans le beau site de la Malmaison une habitation digne du grand homme que nous servons."¹

"Temple de Mars" und "Esplanade des Guerriers"

Anschliessend an das Gespräch in Anwesenheit Davids und Perciers zwischen Fontaine und Joséphine Ende November 1799 betrat Bonaparte den Raum. Nach der Darstellung Fontaines in "mia vita" teilt er David seinen Plan mit, die aus Italien fortgeführten Kunstwerke in den beiden Kirchen der Invaliden als Zeugnisse seiner Siege aufzustellen. Dem widerspricht Fontaine und schlägt vor, statt dessen mit den eroberten Fahnen die Kirchen zu schmücken und die Kunstwerke im Louvre zu lassen.² Wenige Tage darauf geht Bonaparte auf diesen Vorschlag ein und es wird eine Kommission benannt, um einen Umbau der Invaliden und eine Staatsfeier zu organisieren.

Es ist jedoch keineswegs so, dass der Gedanke, die eroberten Fahnen in den Invaliden auszustellen, von Fontaine stammt. Wie den Papieren des Innenministeriums zu entnehmen ist, schlug A.-F. Peyre als "architecte pour la conservation de monuments réservés sous le rapport de l'art" bereits im November-Dezember 1795³ vor, in Übereinstimmung mit Chalgrin

1 "Journal" - 22.3.1800.

2 "mia vita" publ. Halévy 1854. 32-33 und Michaud 1856. 321.

3 Frimaire an IV.

die Invalidenkirchen in ein "Monument à la Paix et à la Victoire" zu verwandeln. Indem er dem Gebäude einen neuen Zweck geben will, hofft er durch eine Instandhaltung die vom Einsturz bedrohte Kuppel retten zu können. Er sieht im Innern der Kirchen ein Statuenprogramm vor, welches im Zentrum eine Figur des Friedens und der Republik hat. "La Pensée que J'ai eu de faire de ce monument Le Temple de la Paix, peut se concilier avec celle de Cn. Chalgrin; d'en faire le Dépôt des trophées de nos guerriers vainqueurs."¹

Am 2. Dezember 1799² beschliessen die Konsuln, eine Marsstatue in den Invaliden aufzustellen und die Kirchen mit Flaggen zu schmücken.

Weitere Massnahmen sind von einer Kommission anzuregen, der Berthier, David, Moitte, Millin und Legrand angehören sollen. Die Kommission ist befugt, Künstler ihrer Wahl beizuziehen. Acht Tage später teilt die Kommission dem Innenminister mit, dass sie die Invaliden besichtigt habe und die folgenden Künstler vorschlage: als Architekten Percier und Fontaine, als Bildhauer Lemot und Chaudet und als Maler Gérard. Die Esplanade des Invalides soll, nachdem die dort befindlichen Waffenmanufakturen abgerissen sind, mit Baumreihen bepflanzt werden, zwischen denen sich Kenotaphe von drei bis sechs Meter Höhe erheben sollen. In der Mitte der Esplanade ist ein Brunnen geplant, den über der Brunnenschale von St. Denis der Markuslöwe aus Venedig schmücken soll. Für die Fassade der Invaliden zur Esplanade hin ist vorgesehen, sie von den geschmacklos scheinenden Skulpturen zu befreien. In der Mitte des Invalidenhofes

1 A.N. F¹³ 872 Invalides. Es folgt eine Befürwortung des Projekts durch Vaudoyer vom 6.3.1798 - 16. Ventose an VI. Am 8.12.1797 wiederholt Peyre seinen Vorschlag in einer Sitzung der Académie des Beaux-Arts. P.V.B.-A. t.1. 95-6.

2 11 Frimaire an VIII.

soll eine Quadriga zu stehen kommen, für die die Pferde von St. Markus Verwendung finden sollen.

Die Kirchen sind als "Galerie militaire" gedacht; dazu sollen Statuen von ausgezeichneten Generalen und Soldaten in die Arkaden der Église des Soldats gestellt werden und chronologisch geordnete Inschriftentafeln an die Siege der französischen Armeen erinnern. Anstelle des abzureissenden Baldachins soll eine Marsstatue zu stehen kommen, den Platz der Orgel ein Schlachtenbild von der Hand Gërards einnehmen. Für die Arkaden der Soldatenkirche suchte die Kommission bereits in den Depots von Versailles nach passenden Statuen. Ein Kostenvoranschlag beläuft sich auf 500.000 frs.¹ Diesen Papieren, die dem Beschluss der Konsuln vorgeheftet sind, sind sechs Zeichnungen Perciers beigelegt, die bisher unbekannt geblieben waren. Sie führen die zuvor aufgeführten Massnahmen vor Augen und detaillieren sie. Die beiden ersten
460 Blätter zeigen von der Hand Lemots oder Chaudets in Blei den Entwurf zu der Quadrigagruppe. Das Piedestal ist von Percier mit der Feder in Umrisslinien gezeichnet. Eine dreifach gestufte Basis trägt den rechteckigen Sockel. Die sorgfältig gezeichneten Profile lassen das Formengut der Trajanssäule erkennen. Feldzeichen und zeitgenössische Trophäen schmücken die Basis, welche die Inschrift "Aux Armées victorieuses" trägt. Diese beiden Blätter sind wie alle sechs von Percier, Fontaine, Lemot und Chaudet gemeinschaftlich signiert. Die folgende Seite vereinigt Grundriss, Aufriss und die Ansicht des Brunnens auf der "Es-
461 planade des Guerriers". In einem kreisförmigen Brunnenbecken mit vier Ausflüssen in angesetzte halbrunde kleine Becken erhebt sich eine kreuzförmige Basis, deren Seiten Kranz- und Schwertappliken tragen. Über einem Kreuzbalken dieser Basis ist ein längsrechteckiger Sockel gesetzt, der die Inschrift trägt "Monument de la Victoire nationale". Die beiden

-
1 A.N. AF IV. 5. 16 - Arrêtés cf. publ. J. David 1880. 369.

verbleibenden Kreuzarme sollten entweder sitzende Löwenfiguren oder Brunnenmasken tragen.¹ Auf einer Plinthe über dem Sockel steht der Markuslöwe, auf dessen Flügeln und Schweif die Brunnenschale von St. Denis gesetzt ist, aus der sich Wasser in das Becken ergiesst. Im Hintergrund der

462 Ansicht wird eine Baumreihe sichtbar, die entlang einer Umgrenzungsmauer gepflanzt ist. Unter den Bäumen sind Grabmale gesetzt, deren Formen variieren. Das dritte von links entspricht im Typus dem Grab für de Laborde.

463-4 Eine Entwurfszeichnung und eine Durchpausung, die den damaligen Zustand wiedergibt, machen deutlich, welche Änderungen an dem Mittelrisalit der Fassade der Invaliden vorgenommen werden sollten. Man hatte vor, sämtliche Skulpturen zu entfernen, die Okuli seitlich des Portals zu vermauern und die damals schon nicht mehr vorhandene Reiterfigur Ludwigs des XIV durch eine thronende Nike zu ersetzen. Die Inschrift lautet auf "Aux Armées victorieuses de la République".

465 Ein Längsschnitt der Soldatenkirche und des Domes zeigt, dass die Arkaden der Empore geschlossen werden sollten, um mehr Platz für die dort einzusetzenden Inschriftentafeln zu gewinnen. Die Soldatenstatuen in den Arkaden sind weit überlebensgross geplant. Im Dom ist ein Schlachtenbild zu sehen.

466 Die Aufhängung der Fahnen an Konsolen in Höhe des Gewölbeansatzes wird von einer Ansicht des Hauptschiffes der Soldatenkirche deutlich gemacht. Diese letzte Zeichnung scheint von Fontaine zu stammen und zeigt die Galeriearkaden ungeschlossen.

Es haben sich zwei weitere Zeichnungen Fontaines zu dieser Umgestaltung der Invalidenkirche in einen "Temple de Mars" erhalten. Die erste ist ein sorgfältiges Aquarell, das sich

467 in einer Pariser Privatsammlung befindet.² Es gibt den

1 alternativ auf Ansicht und Aufriss.

2 coll.M.

468

geplanten Zustand wieder, schliesst aber die Galeriearkaden nicht mit Inschriftentafeln sondern mit Reliefplatten. Die zweite liegt in der Kunstbibliothek in Berlin¹ und ist ein Alternativvorschlag. Anstelle der Marsstatue ist ein Thron und Baldachin auf zwanzig Stufen gestellt. Den Baldachin tragen zwei Trophäensäulen. Der Zugang zum Dom ist durch eine vorhangverkleidete Wand geschlossen. Die seitlichen Pfeiler der Kirche schmücken Trophäen und sechseckige Schilde mit den Aufschriften "Égypte" und "Marengo".²

Ein Abschlussbericht Perciers und Fontaines vom 3. September 1806 legt dar, was von den geplanten Arbeiten ausgeführt wurde.³ Ausgeführt wurden ein grosser Teil der Umfassungsmauern, die Fundamente für die Quadriga und der Brunnen in veränderter Form. Die Bauleitung ging 1804 an Trepsat. Der Markuslöwe stand bis zu seiner Rückerstattung 1815 auf einem einfachen Piedestal mit einem Triglyphenfries. Er wurde 1823 durch eine Lilie ersetzt⁴, die wieder 1830 einer Lafayettebüste wich. Die ganze Brunnenanlage wurde schliesslich für den Durchzug des Katafalks Napoléons 1840 beseitigt.⁵ Im "Journal" schreibt Fontaine: "... nous sommes nous mêmes un peu fâchés de faire une assez forte dépense pour cet ouvrage (Piedestal der Pferde von Korinth im Hof der Invaliden) et nous croyons que les chevaux de Corinth l'un des plus anciens monuments de l'art et de l'industrie des grecs transporté de Grèce à Rome, de Rome à Constantinople, de Constantinople à Venise, enfin apporté de Venise à Paris, nous croyons, dis-je, que les 4 chevaux

469

- 1 cf. E.Berckenhagen. Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. B. 1970. Hdz 4403. Berckenhagen schlägt versuchsweise auch Percier vor.
- 2 Sehr ähnliche Dekoration: Trepsat, Elévation d'un Trône ... Le 14. Juillet 1804 ... Le Trône est placé dans la Nef de l'Eglise des Invalides sous la dernière arcade à droite. Détournelle an XIII. fig.13.
- 3 AN F¹³ 1192 zuerst und vollständig bei Duportal 1931.45-6.
- 4 von Alavoine. Zeichnung und Projekt A.N. N III Seine 1083. 1-2.
- 5 cf. L.Gillet.Les Fontaines de l'Esplanade des Invalides. B.S.H.du VII e arrondissement.Juni 1907. 22-5. ohne Nachweise.

en bronze seraient fort mal aux Invalides et que les arts auxquelles la Victoire les avait donnés les réclameront. Ils demandent qu'ils soient placés ou dans les dépôts des musées, ou sur le sommet d'un temple, d'un arc de triomphe pour lesquelles ils paraissent avoir été faits ...".¹

Indem Percier und Fontaine 1806 einen Triumphbogen errichten, der in seinen Proportionen so gehalten war, dass er zu den dort aufgestellten vier Pferden passte, verwirklichten sie diesen Plan.

Wenn auch das Unternehmen, die Invaliden in einen "Temple de Mars" zu verwandeln, bis auf die Aufhängung der Fahnen nicht verwirklicht wurde, so ist hier doch ein Anfang gemacht, um Gefallenen eines Heeres ein architektonisches, nicht sakrales Denkmal zu setzen. Durch die Einbeziehung historischer Feldherren wie Turenne und Condé² wird der "Temple de Mars", über eine Ehrung der Gefallenen hinaus, zu einer militärischen Ruhmeshalle.

Nach einer Reihe von Vorschlägen über die Vollendung und Bestimmung der Madeleine dekretiert Napoleon am 2.12.1806 aus Posen: "Il sera établi sur l'emplacement de la Madeleine de notre bonne ville de Paris, aux frais du trésor de notre Couronne, un monument dédié à la grande Armée, portant sur le frontispices: Napoléon aux Soldats de la Grande Armée; les noms de tous les soldats d'Ulm, Austerlitz, Jéna seront inscrits sur des tables de marbre, ceux des morts sur des tables d'or massif, des bas-reliefs représenteront les colonnels autour des généraux; des statues les maréchaux. Les armes et les drapeaux conquis seront exposées dans ce temple."³ Den daraufhin ausgeschriebenen

-

1 -. 29.9.1800.

2 A.N. F¹³ 1192 Rapport présenté aux Consuls de la République par le Ministre de l'Intérieur. 8. Nivose an II. publ. J.David 1880. 268-9.

3 nach Hautecoeur t.5. 1953. 204-5.

Wettbewerb gewinnt C.E.de Beaumont, doch Napoléon setzt P.Vignon ein, der einen Peripterostempel vorsieht.¹

470-1 Das Musée des arts décoratifs besitzt eine unsignierte Zeichnung², die das Innere des "Temple de la Gloire" in der Madeleine als ein Projekt zeigt, bei dem eingepasst in den Vignon'schen Entwurf, der auch eine innere Säulenordnung vorsah³, ein Dekor dargestellt ist, der das von Napoléon im Dekret wiederaufgenommene Programm des "Temple de Mars" in vielen Details wiedergibt. Die nuancierte Lavierung, die ununterbrochene Linienführung bis in die kleinste Form, sowie einige Manierismen in der Wiedergabe der menschlichen Figur erlauben es, die Zeichnung Percier mit einiger Sicherheit zuzuschreiben. Napoléons Niederlage von Leipzig 1813 zwang ihn, den "Temple de la Gloire" aufzugeben und den Bau als Kirche konsekrieren zu lassen.

Nichtsdestoweniger dürfte Ludwig I.von Bayern und seinen beiden Architekten Gärtner und Klenze⁴ der Peripterostempel Vignons und der Rundtempel Vaudoysers bekannt gewesen sein, denn sie sind die Vorbilder für die Walhalla und die Befreiungshalle in Kehlheim, die in ihrer Bestimmung und Ausstattung Züge des "Temple de Mars" beziehungsweise "Temple de la Gloire" tragen.

1 cf. "Journal" Ende 1806 - Anfang 1807.

2 Album t.60 Tombeaux 30, Tusche laviert.

3 Vignon'sche Innenausstattung Normand sculp. cf. Janneau 1965 fig.15.

4 Gärtner 1813 Percierschüler: Register der École des Beaux-Arts. cf. E.Delaire. Les Élèves architectes de l'E.B.-A. P.1907. Cap.12. Élèves passés en première Classe. 55 sq. s.v. 1813. Klenze nach den frühen Biographien 1803 in der Schule Perciers, er wird aber nicht in den offiziellen Registern der E.B.-A. geführt.

DIE ARCHITEKTURSCHULE PERCIERS

Die Schule und Schülerentwürfe 1791-1800

Kurz nach seiner Rückkehr nach Paris im Herbst 1791 eröffnet Percier eine Architekturschule in den Räumen des Hôtel Aligre in der rue St. Honoré.¹ Eine solche Privatschule bereitet die Schüler auf den Unterricht und die Wettbewerbe der Académie d'Architecture vor. Percier gab die Stunden allein, nur für den Unterricht in Perspektive wurde Fontaine hinzugezogen.² Für die beiden letzten Jahre 1792 und 1793 der in Auflösung befindlichen Académie d'Architecture tritt der Name Perciers oder einer seiner Schüler nicht in den Protokollen in Erscheinung.

Als durch ein Dekret der Convention nationale am 5. August 1793 die Akademie auf Betreiben Davids aufgehoben wurde, traf dies nur die Akademiemitglieder und ihre Rechte. Entgegen der zumeist vertretenen Meinung³ wurde aber der Lehrbetrieb weitergeführt, wenn auch die Schülerzahlen des Krieges wegen stark verringert waren.⁴ Die Professoren David Le Roy, Rieux, und Mauduit behalten ihre Ämter und setzen ihre Tätigkeit in der vom Innenministerium getragenen "École d'architecture de Paris" fort. Sie besteht seit dem Dezember 1793 und wird bald darauf in "École nationale d'architecture" umbenannt. Die Archivalien, aus denen die Arbeit dieser Schule zu erschliessen ist, liegen in den

1 "mia vita": "Je amena avec lui quelques élèves qu'il avait précédemment remis à l'hôtel Aligre rue St. Honoré. Ils ont formé le noyau d'une école d'architecture à laquelle il a donné son nom."

2 "mia vita".

3 cf. Delaire 1907. 92. richtige Darstellung: Hauteceur t.5. 1953 cap.2. L'Enseignement. L'École spéciale d'Architecture. 263-7.

4 A.N. F^{17A} 1289, 111.

Archives nationales in den Kartons AJ 52, F¹B 4o (1-6), F^{17A} 1289, 129o. Der Grand-Prix besteht nicht weiter, da er aus der Privatschatulle des Königs bezahlt und von der Akademie bestimmt wurde. Um auf den monatlichen Wettbewerb des Prix d'Émulation nicht verzichten zu müssen, bildet Le Roy eine wechselnde Jury seiner Wahl, die sich aus neun oder elf Architekten zusammensetzte.¹ Die vollständigen Protokolle für die monatlichen Wettbewerbe sind erst ab April 1799 geführt, sie lassen aber erkennen, dass Percier und Fontaine dieser Jury angehört haben. Eine Liste, die die Aufgaben und die Gewinner nennt, setzt schon mit dem 21. Dezember 1793 ein.² Eine weitere Liste gibt Aufschluss über die Schüler, die seit 1793 in die zweite Klasse aufgenommen wurden und damit an den Wettbewerben teilnehmen durften.³ Von den ersten acht aufgenommenen Schülern sind vier Schüler Perciers, nämlich F. Debret, H. A. V. Grandjean, M. J. Hurtauld und P. Abadie. Im folgenden Jahr 1794 sind es alle Zugelassenen: Bury, J. B. Dedeban, J. B. Guignet und L. H. Lebas. 1795 drei von vieren: J. L. Clemence, S. Gasse und Pompon. Während 1796 und 1797 kein Schüler Perciers eintritt, sind es 1800 die Architekturschüler: A. M. Chatillon, J. J. P. Gay, Lefuel und J. B. C. Lesueur.

Die drei ersten Prix d'Émulation, die vergeben werden, gehen an A. M. Vincent, einen Schüler Levasseurs. Im April 1794 bekommt Clemence für einen Entwurf eines Arc de Triomphe als erster Percierschüler einen Preis zugesprochen.⁴ Clemence erringt in der Folge noch viermal einen Prix d'Émulation.⁵

1 cf. C. F. Viel. Des anciennes études de l'architecture. De la nécessité de les remettre en vigueur et de leur utilité. P. 1807. 23.

2 A. N. AJ 52.95.

3 nach Archivalien der E. B. - A.: Delaire 1907. cap. 1.13.

4 Clemence ist später Schüler Reverchons.

5 Vendémiaire IV: Porte de Ville, Frimaire V: Lazareth, Germinal V: Halle. 21 Thermidor V: Pont.

472 In der École des Beaux-Arts wird ein einziger Prix d'Émulation-Entwurf aus dieser Zeit aufbewahrt. Es ist das Projekt Clemences vom August 1797 für eine Brücke.¹ Clemence legt sie zur Mitte hin in einem Winkel leicht ansteigend auf fünf halbrunde Bögen. Bis auf deren Keilsteine sind die Mauern horizontal mit einer offenen Fugung strukturiert, welche die Neigung der Brückenbahn bemerkbar macht und betont. Die Vorköpfe sind als Sockel für Statuen gestaltet.

Ein anderer Schüler Perciers, der in den bisher unbekannten frühen Wettbewerben Preise erringt, ist Grandjean im Januar-Februar 1796 mit einem Stadttor und mit einem naturgeschichtlichen Museum im August 1799. Dédébans hat Erfolg mit dem Entwurf des Hauses eines Händlers im Juli 1796, dem Tor eines Arsenal im Januar 1797, eines Lyceums im Mai 1797 und einer "Porte de Manufacture d'armes" am 14. Juli 1797.² Der letzte Entwurf ist heute im Louvre zu finden.³ Im Gegensatz zu den klaren homogenen Formen des Projekts Clemences zeigt die Zeichnung Dédébans einen eintorigen Rundbogen mit Attika und vorgestellten ionischen Säulen, dessen Wandfelder mit Trophäenreliefs bedeckt sind. Dahinter und anschliessend wird im Kontrast zu dem steinernen Triumphbogen ein zweigeschossiges rotes Ziegelgebäude sichtbar, das Rundbogenfenster und einen Zinnenkranz aufweist.

Der 1806 herausgegebene Band der "Grands-Prix d'Architecture" von Détournelle und Vaudoyer setzt die Publikation der "Grands-Prix" der Académie d'architecture von van Cleemputte und Prieur fort und ist das wichtigste Werk für die Wettbewerbe von 1791 bis 1805.⁴ Er ermöglicht einen Überblick

1 B.E.B.-A. Recueil de Prix d'émulation. t.1.1.

2 Alles nach A.N. AJ 52. 95 École d'architecture des années 1793 à 1807. 1 A-B: Prix d'émulation de livres depuis la suppression de l'Académie d'Architecture fait le 5 Aoust 1793.

3 Cab.dess. RF 70. 3734.

4 cf. Détournelle an XIII.

über die Formen und Tendenzen der Architektur in den Jahren der Revolution und des Directoire zu bekommen. In einigen Fällen enthält er auch Stiche nach den Prix d'Émulation, so den Entwurf für einen Leuchtturm von Lebas, der auf den
473 6.3.1797 datierbar ist.¹ Das kolorierte Exemplar der "Grands-Prix" der Bibliothek des Institut de France² zeigt, wie bei dem Arsenaltor Dédébans, für diesen Zweckbau die Verwendung von Ziegelstein für die Wandflächen des Turmes, dessen Sockel, Gesimse und Lisenen sonst aus Haustein sind. So wird in den Aussenbau ein farbiger Materialkontrast getragen. Das ausgeprägte Quadermauerwerk, der Umgang auf Pfeilern und die auf Konsolen aufsetzenden Rundbogengesimse deuten auf Anregungen durch italienische Renaissancevorbilder hin. Es wird hier kein Architekturbeispiel in seinem Zusammenhang zitiert, sondern der Eindruck entsteht durch die Kombination italianisierender Detailformen. Mit dem Leuchtturmentwurf Lebas wird zum erstenmal der Stil greifbar, der die Schule Perciers in der Folge auszeichnet und unterscheidbar macht.

Die Renaissanceübernahmen werden deutlicher, wenn man die Grands-Prix-Entwürfe betrachtet. Die Grands-Prix waren mit der Gründung des Instituts von 1797 an neu organisiert worden. Von Anfang an befinden sich die Schüler Perciers unter den Preisträgern.

Der Grand-Prix von 1797 war über einen "Grenier public" ausgeschrieben. Das ausführliche Programm, das die Projets-verbaux der Académie des Beaux-Arts nicht enthalten³, findet sich in den Registern der École des Beaux-Arts, die heute in den Archives nationales aufbewahrt werden.⁴ Es werden

1 G.-P. II 56. Datum nach A.N. AJ 52.95.

2 Fol.N 149 no.1.

3 cf. P.V.B.-A. t.1.82-4.

4 A.N. AJ. 52. 3. p.52.

gleich fünf erste Preise vergeben, um die Architekturschüler für die fünfjährige Unterbrechung zu entschädigen. Sie sind sämtlich publiziert.¹

- 474 M.J.Hurtauld, der seit vier Jahren die Schule Perciers besuchte, entwirft, im Gegensatz zu seinen Konkurrenten, eine breitgelagerte palastartige Anlage. Zwei Flügel in der Grundrissform eines E schliessen einen längsrechteckigen Platz ein, dessen Kopfende vom Pavillon eines Verwaltungsgebäudes eingenommen wird. Während die anderen Architekten durch unverändert wiederholte Motivfolgen auf den serienmässigen Charakter eines Lagerhauses aufmerksam machen, vermeidet Hurtauld die Repetierung von Arkaden und Risaliten, die den Komplex in ein Raster fassen und ins Grosse steigern wollen. Er betont zwar den Zusammenhang des im Grundriss stark aufgegliederten Baukörpers durch das durchlaufende untere Arkadengeschoss, fasst aber im Obergeschoss die Fenster zu Dreiergruppen zusammen. Der Pavillon ist völlig anders behandelt. Mit seinen drei übereinanderliegenden mittleren offenen Loggien ist er deutlich von römischen Renaissancepalästen abzuleiten. Hurtauld schafft mit dem Pavillon eine Unterbrechung zu den Warendepots, die nicht wie bei den anderen Entwürfen ihre Aufgabe monumentalisiert zum Ausdruck bringen, sondern auf das Verwaltungsgebäude bezogen sind. Die Rhythmisierung des Baukörpers durch die Gruppierung der Gestaltungsmotive vermeidet Gleichförmigkeit.

Dieser Unterschied zu den anderen Architekturschulen bleibt für die Schule Perciers kennzeichnend. In seiner Eloge von 1878 auf Labrouste schildert das H. de Laborde so: "Sauf Percier, Huyot et quelques autres, les architectes français sougèrent peu a varier leurs compositions suivant le caractère particuliere de chaque sujet, ... c'est etait

1 G.-P.II: Dubut fig.45-47, Coussin fig.48-50, Labarre fig.51-2, Hurtauld fig.53-55.

toujours sous prétexte de piété classique, mais en réalité par une manie d'imitation superstitieuse..."¹

Im folgenden Jahr ist eine Börse für eine Hafenstadt die
475 Aufgabe des Grand-Prix.² Der erste Preis fällt Clemence zu³,
476 der zweite geht an Pompon⁴, einen weiteren Schüler Perciers.
Beide wählen als Grundform eine italienische Marktbasilika,
bei der eine mittlere Halle von kleineren Räumen und Treppen
umzogen wird.⁵ Beide lassen die Halle nach aussen durch ein
Giebeldach in Erscheinung treten. Clemence verwendet für
den umgebenden Laubengang eine durchlaufende Arkadenglie-
derung und legt darüber ein Konsolgesims sowie eine Attika.
Pompon interpretiert den umlaufenden offenen Gang antiki-
sierend, indem er die vier Ecken wie Anten schliesst und
zwischen diese Wandstücke eine dorische Ordnung mit einem
Triglyphenfries stellt.

Der Entwurf Pompons hat Thomas de Thomon 1804 als Vorbild
für die Petersburger Börse gedient.⁶

Der folgende Grand-Prix des Jahres 1799 greift das alte
Thema eines monumentalen Friedhofes von 1785 wieder auf.
Das Programm lautete auf: "Elysée ou Cimetière public."
Im Gegensatz zu den Ergebnissen von 1785 wird die Forderung
aufgestellt, dass das Monument, das für Paris zu planen ist,

1 -. Éloge de Labrouste. P. 1878.

2 cf. P.V.G.-P. t.1. 153 verkürztes Programm. A.N. AJ 523
p.85-6 ausführliche Fassung.

3 G.-P.II. fig.58-9.

4 G.-P.II fig.60-1.

5 cf. Bernard. Bourse Médaille 1782 G.-P.I cah. 12. 4-6.

6 c.f. G.H.Hamilton. The Art and Architecture of Russia
1954. 208-9. H.R.Hitchcock. Architecture of the 19th
and 20th Centuries. Harmondsworth 1958. 4 fig. 8A.
Die Entwurfszeichnungen signiert und datiert 1804-5
gingen durch eine Auktion: München, Bassenge. Auktion
19. 16.-20.Mai. no.554.

nicht Furcht einflössend wirken dürfe und nicht von Mauern eingeschlossen sein solle. Das einfach, aber gross zu haltende Denkmal in der Mitte der Anlage soll allen Bürgern dediziert sein. Umgebende Arkaden sind für die "homines illustri" der Republik bestimmt.¹ Die Ausführungen richten sich deutlich gegen die Auffassung Boullées, der predigte: "Temple de la mort! votre aspect doit glacer nos coeurs."² Boullée war in diesem Jahr verstorben und es war die erste Sitzung der Académie, in der er fehlte.

477 Der Schüler Labarres und Perciers Gasse der Ältere, der den ersten Preis zugesprochen bekommt, stellt eine Pyramide auf eine mit drei Exedren versehene quadratische Terrasse. Man sieht deutlich, dass er mit Mühe versucht, eine zu grosse Ähnlichkeit mit Fontaines Entwurf von 1785 zu vermeiden, dem er aber in den Grundzügen sklavisch folgt.³ Man kann hier eine Modifizierung der Entwürfe der 80er Jahre sehen, die ohne die Grundideen zu ändern, die rudimentären Formen der "Revolutionsarchitektur" aufgibt und durch differenziertere Detailgestaltungen bereichert, die aber die Wirkung auch aufhebt.

478 Die gleiche Haltung findet sich auch bei Guignet, der den zweiten Preis bekommt und ein Schüler Heurtiers und Perciers ist. Dadurch, dass er die mit vier grossen Portiken ausgestattete Pyramide auf einen quadratischen Sockel mit einer umlaufenden dorischen Ordnung setzt, nimmt er beiden Formen ihre eigene und verschiedene Wirkung.⁴

479-80 Grandjean, der sich mit Gasse den ersten Preis teilt, ist als Percierschüler zu erkennen. Er ordnet unter völliger Aufgabe einer doppelachsigen Symmetrie hintereinander in das quadratische, von einem breiten Graben umgebene Gelände

1 ausführliches Programm. A.N. AJ 523. 117-8.

2 "Essai..." ed. Rosenau 1953. 80.

3 G.-P.II. fig.62-5.

4 G.-P.II. fig.68-9.

einen grossen Memorialbau und einen halbkreisförmigen Friedhof. Den Graben überbrückend folgt ein quadratischer Ehrenhof mit einem in der Achse liegenden "Temple des Vertus".¹ Der Entwurf des Kenotaphen ist im wesentlichen von der "Moles hadriani" inspiriert, ein Typ, der als Gesamtform in der Reihe der Grands-Prix-Entwürfe eine Neuheit ist. Der quadratische Sockel ist nach dem Muster der Krypten des Hadrianeums mit Grablegen durchzogen, die für die "homines illustri" bestimmt sind. Er trägt um die Hälfte zurückversetzt eine dorische Ordnung. Im Innern dieses Sockels bis zur Höhe der Attika der dorischen Ordnung befindet sich ein runder Kuppelsaal, dessen Wände zwischen ihren Pilastern Inschriftentafeln aufweisen. Auf den Pilastern stehen Niken, welche Guirlanden halten, die sie untereinander verbinden. Darauf aufgesetzt und durch einen Okulus mit dem darunterliegenden Kuppelsaal verbunden, erhebt sich ein Rundbau mit vier ionischen Portiken vor den glatten Wänden und mit einem von korinthischen Säulen umzogenen Tambour, der die dahinterliegende Kuppel verbirgt. Die Kuppel wird im Innern, wie bei dem Percier'schen Akademieentwurf von 1786, von einer doppelten ionischen Kolonnade getragen.

Der Okulus in der Mitte des Fussbodens, der Einblick in einen von Niken umstandenen Ehrensaal gewährt, gemahnt an das von dem Percierschüler Visconti 1840-61 gestaltete Grab Napoléons in dem Invalidendom.

Es sind bei Grandjean neben einem grossen Ideenreichtum umfassende Motivkenntnisse zu finden. In wenig orthodoxer Weise basiert sein Entwurf auf antiken Vorbildern, deren Formrepertoire er benutzt, ohne sich ihm rekonstruierend auszuliefern. Durch variierte Motivwiederholungen schafft er eine abwechslungsreiche Homogenität, die den Bau zusammenschliesst. Der Bezug zur römisch-kaiserzeitlichen Architektur zeichnet die Schule Perciers aus: "... et pendant

1 G.-P.II fig.64-7.

les enseignements de Percier et Fontaine (1805-1815) (!), on revient à l'architecture du temps de Vitruve et Auguste." schreibt Delécluze.¹ Wenn man noch den Grand-Prix des Jahres 1800 in die Betrachtung einbezieht, wird weiter klar, was die Schüler Perciers von ihren Konkurrenten unterscheidet. Es ist wieder eine leicht geänderte Version der Aufgabe, die schon 1786 von der Académie d'architecture gestellt wurde, nämlich eine "École nationale des Beaux-Arts".

Bei gleicher Anlage wie die "Académie" Perciers von der ersten Ausschreibung verändert Vallot die Disposition und Dekoration in einigen Details.² Dagegen entwirft der

482-4

Schüler Perciers Dédébant³ einen komplizierten Bau, der auf verschiedenen Bodenniveaus angelegt, den Besucher zwischen zwei Atrien hindurch in den von Galerien gegliederten Hauptbau führt, welcher durch ein anschliessendes halbrundes Amphitheater überhöht ist. Von aussen stellt sich der Bau als eine Folge von hintereinander gestuften Trakten dar, die im Wechsel Portiken und Quadermauern aufweisen. Es wird offensichtlich, dass die Gliederung eines Baukörpers nicht mehr in der Vertikalen durch eine übergreifende Säulenstellung geschieht, sondern der Bau durch Versetzen in der horizontalen Ebene aufgegliedert und geordnet wird.

Im weiteren Verlauf ist die Schule Perciers durch eine wachsend korrektere Wiedergabe der Formen der italienischen Renaissance gekennzeichnet.

-

1 - . 1856. 148 cf. 427: "la tradition de l'art romain appliqué aux besoins des temps modernes, tel que l'ont compris et pratiqué les Brunelleschi, les Bramante et les Serlio, aussi que les J. Bullant, les Ph. Delorme, les Mansart, les Percier et Fontaine en France. Zwei weitere anonyme Entwürfe für den Eliysée-Wettbewerb finden sich im M.A.D. Fonds Peyre als vorläufige nos. 66 und 276.

2 G.-P.II 70-2.

3 G.-P.II. 76-7.

Die Prix d'Émulation-Entwürfe von 1800 an sind wieder in einem Album der Bibliothèque des Beaux-Arts enthalten und zum Teil im zweiten Band der Grands-Prix publiziert.

- 485 Hippolyte Lebas bekam den Monatspreis für eine "Ecole de Na-
486 vigation".¹ Er teilt den Bau mit horizontal durchlaufenden Ge-
simsen in drei getrennt behandelte Etagen. Durch Loggien, zu
Dreiergruppen geordneten Fenstern und Rechtecknischen sind
die Etagen abwechslungsreich gegliedert. In der Anlage eines
sich dahinter erstreckenden Platzes greift Lebas die drei-
fachen Exedren der Entwürfe Perciers wieder auf.
- 487 Auch der zweite Preisträger Lefuel ist ein Schüler Perciers.
Ein Mittelbau mit einer Loggia über einer Arkatur, wird
von zwei Flankenbauten eingefasst, die an römische Paläste
des Seicento anknüpfen.²

Die Académie des Beaux-Arts

Was die Auswahl der Grands-Prix-Preisträger und damit den Erfolg der Schule Perciers weitgehend bestimmte, war die Zusammensetzung der Académie des Beaux-Arts, wobei den Architekten unter den Mitgliedern in der Debatte ein besonderes Gewicht zugefallen sein dürfte. Als im Dezember 1795 die Mitglieder des Instituts ernannt werden, sind es für die Architekten im Vergleich zu anderen Sektionen, die sich aus jüngeren Mitgliedern zusammensetzen, durchgehend solche, die bereits der Académie royale d'architecture angehört haben, nämlich Gondoin, De Wailly, Paris, Boullée, A.-F. Peyre und Raymond. Diese Zusammensetzung bleibt bis 1798 gleich. Beim Tode De Waillys 1798 und Boullées 1799 werden Chalgrin und Antoine berufen, die der gleichen Generation angehören. Als Antoine 1801 achtundsechzigjährig stirbt, steht mit Percier das erste mal ein Architekt auf der Liste der Nachfolgekandidaten, der der jüngeren Generation angehört, die zu den Akademiemitgliedern in einem Schülerverhältnis steht. Doch es

1 Original B.E.B.-A. publ. G.-P.II.85-6.

2 Zeichnungen B.E.B.-A.

wird der 62jährige Heurtier gewählt.¹ Erst zehn Jahre später, 1811, sind die nächsten freigewordenen Stühle zu besetzen, die Percier und einen Monat später Fontaine zu fallen. Eine Ausnahme hatte die Aufnahme L.Dufournys gebildet, der durch ein Dekret vom 11. Pluviose an XI. zusammen mit Visconti und Denon in die Académie des Beaux-Arts berufen wurde, um nach dem Tode Le Roys den Unterricht in Architekturgeschichte an der "École d'architecture" fortzusetzen.

Der wichtigste Faktor für die Kontinuität zwischen der Académie royale d'architecture und der Académie des Beaux-Arts war David Le Roy, der ohne Unterbrechung von 1762 bis zu seinem Tode 1803 den Architekturunterricht gab. Dass Le Roy den Vorstellungen und Methoden seines ehemaligen Schülers Percier besonders aufgeschlossen gegenüberstand ergibt sich daraus, dass er ihn 1798 als zweiten Professor für Architekturgeschichte anstellen will. Er handelt dabei wie J.F.Blondel, der ihn 1762 sich als Professeur adjoint beordnete.² Überdies weigert sich Le Roy, einer Erhöhung der Zahl der Professoren unter Einschluss Boullées zuzustimmen, weil er darin eine Minderung der Einkünfte der privaten Architekturschulen sieht, von denen er an erster Stelle die Perciers nennt.³ Wie sich an diesen Bevorzugen Le Roys und an den Bewertungen der Section d'architecture zeigt, war es Percier, in dem sie ihre Kontinuität sahen. Es sei hier noch einmal daran erinnert, dass Percier derjenige Architekturschüler war, der vor dem Ende der Académie royale d'architecture die meisten Preise auf sich vereinigen konnte, die sie vergab.

-

- 1 P.V.B.-A. t.2. 69. Den P.V.B.-A. sind auch die vorherigen Angaben entnommen.
- 2 A.N.F^{17A} 1289. 28 "Suite des Notes sur l'Ecole nationale d'architecture" von der Hand Le Roys.
- 3 ausserdem Durand, Vaudoyer, Thibault, Delannoy in: A.N.F^{17A} 1288. 111 "Notes sur l'École d'architecture" als Antwort auf: F17A 1288. 27 "Projet d'une École d'architecture". beide ohne Datum und Signatur, der erste Antrag wieder in der Handschrift Le Roys.

Ein weiterer retardierender Faktor, der die Gleichförmigkeit der akademischen Entwürfe zwischen 1770 und 1850 erklärt¹, ist die etwa 1795 begonnene Publikation der "Collection des prix que la ci-devant Académie d'architecture proposoit et couronnoit tous les ans" von van Cléemputte und Prieur², welche mit dem Grand-Prix des Jahres 1774 einsetzte.³ Bei häufig gleichen Themenstellungen durch die Académie des Beaux-Arts wurde die Stichfolge der Grands-Prix zu einer Materialsammlung, deren Wirkung die Akademieschüler nicht entgingen. Dies erfolgte nicht durch einfache Kopien, denn wie das Reglement der Grands-Prix besagte, musste die Skizze zum Grand-Prix an einem Tag in Klausur angefertigt werden. Die Reinzeichnung durfte davon nicht abweichen.⁴ Damit war eine Konsultation von Vorlagen ausgeschlossen. Die Schüler hatten sich die vorhergehenden erfolgreichen Wettbewerbe so eingeprägt, dass sie sie aus dem Kopf reproduzieren konnten. Die Grands-Prix-Entwürfe und Prix d'Émulation-Projekte Perciers wurden häufig mit wenigen Veränderungen oder Erweiterungen wiederverwendet.⁵ Für die Entwürfe öffentlicher Bauten ist ein

1 cf. G.-P.I-IV.

2 = G.-P.I.

3 zu diesem Datum und seiner Bedeutung für die Grands-Prix: J.Lebreton. Rapport sur les Beaux-Arts s.l.s.a.Séance du conseil d'état, du 5.3.1808. p.197. Anmerkung 1: "Crucy... fit époque dans l'école, qui était encore livrée au goût et à l'influence de J.F.Blondel, c'est-à-dire aux colonnes accouplées ou montées les unes sur les autres, aux balustres que l'on mettait partout, aux pilastres multipliés qu'on plaçait même derrière les colonnes et jusque dans les angles des avant-corps et arrière-corps. M.Crucy prit un essor plus élevé dans un projet de bains publics, dans le genre de ceux des anciens, mais qui ne ressemblait pourtant à aucun des monuments antiques. Il obtient l'unanimité des suffrages, et l'on a conservé le souvenir de ce projet, qui date cependant de 1774. Depuis ce concours, un meilleur goût a régné dans l'école enseignante."

4 P.V.B.-A.t.1.52-5. Rapport Dufournys Organisation des grands-prix d'architecture."

5 Académie: Vallot, École des Beaux-Arts 1800. Van Cléemputte, Palais pour l'Institut 1816. Menagerie: Gasse, Elisée 1799. Debret, Lazareth 1804. Dédéban. Volière 1806. Rupprich-Robert. Volière 1845. Orangerie: Vauchelet, École botanique 1808. Delagardette, Orangerie 1791. Lacornée, Orangerie 1808. Lignières, Jardin d'hiver 1825. Grotte: Lesueur.

Beibehalten der Lösungen der vorrevolutionären Akademieprojekte festzustellen, während sich für die selteneren Haus- oder Villenprojekte eine rasche Wandlung zu den Formen einer Neorenaissance hin ablesen lässt.¹

Während die Ägyptenmode und der "goût Troubadour" sich in der Baukunst ausserhalb der Akademie bemerkbar machen, bleiben Stilübernahmen von Architekturen nicht klassischer Epochen an der Akademie verpönt. Nach der Preisverteilung 1798 an die Percierschüler Clémence und Pompon fordert die Akademie Le Roy auf, den Schülern ein Lob auszusprechen und sie dazu anzuhalten: "... a abandonner entièrement cette ridicule affection des styles Égyptien, Arabesque et Gothiques malheureusement trop en vogue auhourd'hui pour se rapprocher de plus en plus de modeles que leur offrent les monuments élevés en grece et en italie dans les plus beaux tems de l'art."² Obwohl Percier gründliche Gotikstudien betrieben hatte und selbst einmal eine gotische Kapelle entwarf, in der seine genauen Kenntnisse erkennbar sind³, hat er die Gotik von seinem Unterricht völlig ausge-

Grotte sous un terrasse 1817. cf. auch Malmaisonprojekt: Destouches. Maison de Campagne 1810. nach G.-P.II-IV und B.E.B.-A. Album Prix d'Émulation mit den Originalzeichnungen für Rupprich-Robert und Lignieres.

- 1 cf. Caristie. 3 Hotels ... 1813. G.-P.III.78 Suys. ... Maison ... 1810. G.-P.III. 23-4.
- 2 P.V.B.-A. t.1. 151-3.
- 3 "Projet d'une eglise dans le style gothique ordonné par monsieur le comte Arthur Potoski composé et dessiné par C.Percier et P.F.L.Fontaine Architectes. Paris MDCCCXVIII". 11 pl. Arch. Nat. Krakau. Sect.Wawel. cf. Tartarkiewicz 1966. 326 sq. Rochette 1840. 263: "... pour un prince de Pologne une petite église gothique, si bien conçue dans son ensemble, si soigneusement étudiée jusque dans sa charpente et dans ses moindres détails, qu'on crut voir un édifice du XIIe siècle, et qu'il sembla que M.Percier n'eut jamais fait autre chose, ni vécu dans un autre temps." weitere gotische Entwürfe Perciers: Dekorationen für die Krönung Napoleons 1804.

geschlossen. V. Baltard berichtet, dass er seine Schüler daran gehindert habe, die Bände mit den Zeichnungen nach gotischen Monumenten zu betrachten.¹ Percier sah in der Gotik ein anderes, in sich geschlossenes Architektursystem, das seiner Ansicht nach nicht mit den Formen klassischer Architektur vermischt werden sollte.²

Die Schüler und ihre Publikationen

In den Jahren nach 1800 nehmen die Erfolge der Schüler Perciers in einer solchen Anzahl zu, dass es unmöglich wird, sie weiter im Detail zu charakterisieren. Sieht man die Listen der Grands-Prix und Prix d'Émulation Preisträger durch³, wird es deutlich, dass für den Zeitraum von 1797 bis 1823 etwa zwei Drittel der Auszeichnungen an die Schüler Perciers gehen. Die ersten, zweiten und auch dritten Preise von 1801, 1804, 1806, 1810, 1811, 1814 und 1816 werden ausschliesslich von ihnen bestritten. Danach nimmt ihre Zahl allmählich ab, der letzte Schüler Perciers, der

-

1 Baltard 1873. 11.

2 op.cit. 11 cf. Hautecoeur 1955 t.5. cap. IV.

3 B.E.B.-A. Archives de l'Ecole d'Architecture. Catalogue des Médailles d'Émulation pour les projets rendus de 1ere classe depuis l'année 1724 jusqu'à ce jour. Für die Grands-Prix cf. P.V.B.-A. und G.-P.II, III, IV. Weitere Listen bei Delaire 1907. Die seit 1800 weitgehend vollständigen Originalzeichnungen zu den Grands-Prix und Prix d'Émulation liegen in der B.E.B.-A.

in den Grand-Prix-Listen in Erscheinung tritt, ist 1823 Alphonse H. de Gisors. Hurtauld, Lebas, Leclère und Famin haben um diesen Zeitpunkt ihre eigenen Architekturschulen gegründet und setzen so die Auffassungen Perciers in der akademischen Tradition der Architektur bis weit über die Jahrhundertmitte fort. Die erfolgreichen Schüler Perciers sind 1836 von A.L.T.Vaudoyer in einer Übersicht zusammengefasst worden. Das Original dieses Schriftstückes liegt in der Bibliothèque Doucet¹ und ist von P.Marmottan veröffentlicht worden.²

In der Biographie Perciers von 1840 macht R.Rochette bereits auf die Bedeutung des Unterrichts Perciers aufmerksam³ und 1873 widmet V. Baltard dieser Architekturschule einen längeren Vortrag vor dem Institut.⁴ Der Einfluss Perciers auf die Architektur wird auch von de Laborde betont.⁵ Die letzte Untersuchung und Beschreibung der Schule Perciers hat Hauteceur unter-
nommen.⁶

Während die Sammlung von Zeichnungen nach historischen Architekturen noch ohne deutliche Schwerpunkte topographischer oder chronologischer Art den grössten Teil der Monumente erfasst, denen er begegnete, finden die Studien seiner Schüler eine von vorneherein gezielte Ausrichtung auf die Publikation

-

1 B.A.A. Carton 32 architectes - Vaudoyer.

2 -. Elèves couronnés avec honneur de l'École de Percier
... B.S.H.A.F. 1921. 129 sq.

3 1844. 262, 164-5.

4 -. 1873.

5 -. 1856. t.1. 187-9.

6 -. t.6. cap.2. La tradition classique III. L'École de
Percier et Fontaine. 165-189.

von Bauwerken der italienischen Renaissance. Dabei ist die Form der "Palais, maisons et autres Édifices modernes dessinés à Rome" von 1798 das Vorbild, von dem kaum abgewichen wird. In der Abfolge und sinnvollen Ergänzung der Veröffentlichungen seiner Schüler ist der ordnende Einfluss Perciers zu vermuten.

Als erster gibt H.A.V. Grandjean de Montigny, später Architekt des Kasseler Hofes, mit Hilfe A.P. Famins 1813 den "Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XVe et XVIe siècles ..." heraus, in dem sie im Umrisslinienstich vor allem die römischen Renaissancegrabmäler wiedergeben. Den Lieferungen sind Frontispize beigegeben, die die Art der Fragmentkompositionen Perciers nachahmen. Ihre Absicht ist es, die entstellten und verlorenen Beispielen der Antike in den Grabmalsentwürfen der Meister der Renaissance wiederzufinden.

In Ergänzung zu den römischen Palästen Perciers und Fontaines gibt Grandjean de Montigny dann zusammen mit Famin die "Architecture toscane..." heraus. Die ersten Lieferungen erscheinen von 1806 an¹, der Band ist jedoch erst 1815 vollständig erschienen.² Im Vorwort machen sie auf die grösseren Proportionen und schmucklosen Fassaden der florentinischen Paläste aufmerksam und erklären dies als eine Übereinstimmung mit der Regel "Plus on augmente la masse, le moins on doit multiplier les détails".³ Da diese gesperret gedruckte Maxime im Oeuvre Perciers stets Anwendung fand, ist zu vermuten, dass sie seinen Lehren entnommen ist. Damit stimmt auch eine Stellungnahme Fontaines überein, mit der er, im Gegensatz zu Chalgrin und Raymond, auf einfache Massen des Arc de Triomphe de l'Étoile drängt, der anders zu behandeln sei

1 P.V.B.-A. t.3. 54, 61.

2 Neuauflagen P.1837, B.1896.

3 Préface p.V.

als der kleinere, auf einem geschlossenen Hof gelegene Arc de Triomphe du Carrousel.¹

Grandjean und Famin wiederholen, dass sie die italienische Renaissance als Fortsetzung der griechisch-römischen Antike ansehen. In der Aufmachung und Anordnung ihrer Publikation folgen sie, wie sie erklären, dem ersten Werk über die Renaissancearchitektur von Percier und Fontaine.² Im gleichen Jahr 1815 geben H.Lebas und F.Debret eine Monographie über Vignola unter dem Titel "Oeuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole..." heraus. Dieses Buch zeigt, dass die Architekten jetzt nicht mehr in seinem Architekturtraktat die Vorschriften suchen, nach denen "korrekte" Bauwerke entstehen, sondern dass es die empirisch erfassten Bauwerke selbst sind, die sehr viel konkreter vor Augen führen, was gute Architektur ist, als dies die Forderungen der Theoretiker konnten. Durch das Einbringen der nachantiken Architekturgeschichte in den Architekturunterricht, vollzog sich die Wende zu den Formen des 19. Jahrhunderts. Die Serie der Renaissancepublikationen geht mit F.T.Suys und L.P.Haudebourts "Palais Massimi à Rome" von 1818 weiter. L.P.Gauthier beginnt im selben Jahr die Herausgabe des ersten Bandes der "Plus beaux Édifices de la ville de Gênes et de ses environs", dessen zweiter Band erst 1832 folgt. Man weiss, dass auch Percier daran arbeitete, die Genueser Paläste zu edieren.³ J.B.C.Lesueur verfasst zusammen mit Callet 1827 eine "Architecture italienne ou palais, maisons et autres Édifices de l'Italie moderne."

Im Falle Hittorffs ist die Anregung für die "Architecture moderne de Sicile..." von 1835 durch Percier durch einen

1 "Journal" 3.3.1808, es ist seinen eigenen Darstellungen folgend Fontaine, der den Verzicht auf eine Säulenordnung, die Einbogigkeit der Längsseiten und die seitlichen Bögen durchsetzte. Das führte zur Demission Raymonds.

2 Préface. p.VII.

3 Rochette. 1840. 263.

ausführlichen Bericht vom 17.2.1824 an seinen ehemaligen Lehrer zu belegen, in dem er von seinen Entdeckungen in den sizilianischen Städten Mitteilung macht.¹ "... meist handelte es sich um Schöpfungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert, also aus einer Zeit, auf deren Mustergültigkeit Percier ... hingewiesen hatte."² Im "Prospectus" wiederholt Hittorff die schon von Percier im Vorwort zu den "Palais..." ausgesprochene Aufforderung: "Le plus grand nombre de ces productions peut devenir pour les architectes une source féconde des motifs heureux, facilement applicables à nos moeurs, à nos usages et à notre climat."³

Einer der letzten Schüler Perciers P.M.Letarouilly gibt von 1840 beginnend das umfassende Architekturverzeichnis Roms, die "Édifices de Rome moderne" heraus, das er mit dem dritten Band 1857 abschliesst. Nach seinem Tod wird noch das von ihm vorbereitete Werk "Le Vatican" 1882 ediert.

Das Studium und die zeichnerische "Restauration" eines antiken römischen Gebäudes bleibt die Pflicht eines jeden Stipendiaten der Akademie in Rom. Im Zusammenhang damit sind einige Werke entstanden, die sich mit der römischen Version der Spätantike auseinandersetzen.

C.M.Mazois widmet Percier 1819 das anonym erschienene Buch "Le Palais de Sçaurus ou description d'un maison romaine. Fragment d'une voyage à Rome, vers la fin de la république, par Mérovir, prince de Suèves." Dieser nach dem Muster der "Voyage du jeune Anacharsis en Grèce..."⁴ entstandene fik-

-

1 Stadtarchiv Köln. Hittorff Briefkopien, nicht paginiert.

2 K.Hammer. J.I.Hittorf. Stuttgart 1968. 61-2.

3 -. Architecture moderne de Sicile... 2.

4 cf. supra

tive Briefbericht beschreibt auf äusserst gründliche antike Literaturnachweise gestützt, die vor allem aus Plinius und Vitruv gezogen sind, Geschichte, Organisation und Formen römischer Architektur am Beispiel eines grossen spätrepublikanischen Stadtpalastes.

L.P.Haudebourt, dem die allzu luxuriöse Ausstattung, die Mazois beschreibt, schon für den Verfall der römischen Kultur zu sprechen scheint, bringt als eine Antwort auf Mazois 1838 eine literarische Wiederherstellung der Villa Laurentiana unter dem Titel "Le Laurentin maison de Campagne de Pline le jeune..." heraus.

Ausser diesen beiden Büchern sind noch einige archäologische Tafelwerke zu nennen, so Mazois vierbändige Ausgabe der "Ruines de Pompei", die 1824 begonnen wird und 1831 nach Mazois Tod von Gau vollendet wurde. Mazois war der erste, der mit der Genehmigung durch Murat in Pompei Häuser und ihre Ausstattung, so wie er sie bei Grabungen fand, beliess und wiederherstellte.

A.N.Caristie macht sich unter den Schülern Perciers die Erforschung der römischen Antike besonders zueigen und bringt einen "Plan et coupe d'une partie du Forum romain et des Monuments sur la Voie sacrée..." 1831 heraus, dem noch die "Notice sur l'état actuel de l'arc de Orange"¹ und die "Monuments antiques à Orange" von 1856 folgen. Caristie führt die Restaurierung der provencalischen Römerbauten durch.

A.Leclère fasst den Stand der Forschungen über die römischen Thermen in den "Thermes romains" von 1838 zusammen. Es zeigt sich, dass in der Schule Perciers das Interesse am antiken Tempelbau beendet ist und die Aufmerksamkeit in den Publikationen jetzt dem römischen Privatbau und den öffentlichen

-

1 P. ohne Datum.

nicht sakralen Bauwerken zugewendet wird, die auf die Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts bezogen werden konnten, wenn sie auch nicht mehr für formale Lösungen in Frage kamen. Dafür sind die beiden nur aus Texten bestehenden Evokationen antiker Privatbauten kennzeichnend, die zwar den Reichtum der Bauformen und Materialluxus der römischen Architektur in Erinnerung rufen, es aber vermeiden, sie auch in formalen Darstellungen als eine Lösungsmöglichkeit anzubieten. Diese Rolle hat, wie man an den Werken der Schule Perciers sehen kann, die römische Renaissance übernommen.

Die Wirkungen Perciers

L.Hautecoeur hat sein Kapitel "L'École de Percier et Fontaine"¹ so geordnet, dass er die Schüler in die drei Kategorien "Les archaeologues", "Les admirateurs de la Renaissance" und "Les Décorateurs" aufteilt. Das heisst jedoch nicht, dass darin eine Aufspaltung und Abweichung von den Tendenzen, die sich bereits bei Percier finden, vorläge. Einige Charakteristika wie der Zeichenstil, der Umrisslinienstich, die Polychromie, aufwendige Innendekorationen und die Neorenaissance verbindet die Schule untereinander. "L'École est un moule à architectes; ils en sortent tous presque semblables. ... M.Percier a son moule, ... De sorte que lorsque l'on sort de l'École, en voyant vos oeuvres, on peut vous classer dans les ... Percier ...".²

Was die Schüler Perciers untereinander verbindet, ist ihre ausgeprägte Fertigkeit in der Architekturzeichnung, bei der sie bis in das kleinste Detail und bis in gewisse
488 Manierismen der Formgebung hinein sich nach dem Stil und
489 der Technik Perciers richten. Auffallend sind die Kontinuität der Konturlinie, die nuancierte Aquarellierung oder

1 -. 1955 t.6. 165-189.

2 Viollet-le-Duc. Journal - 3.12.1831: nach G.Germann. Gothic Revival. L.1972. 136.

Lavierung und die gestreckten Proportionen menschlicher Figuren. Bestimmte Zeichner wie Mazois, Saint-Ange, Renié, Biet, L.Vaudoyer sind in ihren Zeichnungen, wenn man von dem unsicheren Qualitätskriterium absieht, allein aufgrund der Stilmerkmale nicht von Percier zu unterscheiden. Erst bei den späteren Schülern Perciers lassen sich bei gleichen Intentionen Unterschiede feststellen. Wiederholungen von Detailmotiven werden nur noch angedeutet und ähnlich wie bei den Zeichnungen Fontaines verwischt die Wiedergabe von Lichteffekten die Formpräzision.¹

Wie Percier, zeichnet seine Schule ein deutliches Interesse an der farbigen Wirkung der Kombination verschiedenster Baumaterialien aus. In das Monumentale übertragen findet sich die Auffassung Perciers bei der Innenausstattung der Madeleine durch Huvé, von Notre-Dame-de-Lorette von Lebas, der Sankt-Isaaks Kathedrale in Petersburg von Ricard de Montferrand oder der Glyptothek von Klenze. Es war Percier, der mit dem Arc de Triomphe du Carrousel 1804 nach der Unterbrechung durch das 18. Jahrhundert wieder farbige Materialkontraste durch die Verwendung von gelbgrauem Haustein, weissen Marmorreliefs, roten Marmorsäulen und bronzenen Kapitellen einführte und so den Anfang zu einer Aussenpolychromie im 19. Jahrhundert setzte.

Hittorff richtet, nachdem ihm durch Grabungen in Agrigent² der Nachweis der antiken Polychromie gelungen war, einen

1 Wie verbindlich das Beispiel Percier'scher Architekturzeichnungen ist, zeigt sich daran, dass 1795 L.P.Baltard an das Direktorium der École centrale de travaux publics, - der späteren École polytechnique -, den Antrag stellt, von Percier Architekturzeichnungen anfertigen zu lassen, die als Muster im Unterricht verwendet werden sollen. Brief vom 2.7.1795 Archives de l'École polytechnique Année 1795: Hinweis von Mad. de Puylaroque.

2 ausserdem sah er im Museum von Syrakus noch einen farbig gefassten Fries.

Brief an Percier, in dem er ihm diese Entdeckung mitteilt.¹ Nach seiner Rückkehr aus Italien drängt Percier Hittorff, der Académie des Beaux-Arts eine in Rom vorbereitete Schrift über die Ergebnisse seiner Forschungen vorzulegen. In dieser "Mémoire sur mon voyage en Sicile" formuliert Hittorff noch vorsichtig die Schlüsse aus seinen Funden farbiger Stuckreste bei griechischen Tempeln.² Der heftige Widerstand, den eine antike Polychromie bei den orthodoxen Klassizisten, angeführt von Quatremère de Quincy findet, führt dazu, dass Hittorff die Bedeutung seiner Entdeckung verschärft erkennt und formuliert.³ Es ist Percier, der aufgrund seiner römischen Polychromiestudien als erster der Architekten des Instituts die Entdeckung nicht bestreitet oder als unerheblich erklärt. Im Vorwort seiner "Architecture polychrome chez les Grecs" von 1851 hebt Hittorff die Anteilnahme Perciers an seiner Entdeckung hervor und lässt erkennen, in welcher Weise Percier die ästhetische Erkenntnis dem archäologischen Nachweis vorzog: "Cependant, malgré cette impression défavorable sur plusieurs personnes, j'eus à me féliciter à Paris, comme cela avait lieu à Rome, des plus honorables sympathies. Une surtout bien précieuse, celle de M. Percier, me dédommagea amplement des antipathies que mon travail avait suscitées. Lorsque ce vénérable maître eut la bonté de se rendre chez moi pour voir mes dessins, je voulus immédiatement entrer dans les explications nécessaires pour exposer le point de départ de mon travail, et indiquer la source où j'avais puisé les éléments pour ma restitution; mais le digne chef de notre école, artiste dans l'âme, m'interrompit aussitôt pour me dire, avec son imposante douceur: "Laissez-moi voir d'abord, mon ami, c'est une oeuvre d'art que vous voulez que j'examine

1 Köln Stadtarchiv Briefkopien Hittorff. - Neapel 17.2.1824 nicht paginiert. cf. Hauteceur t.6. 1955.228-232 cap.III, 1 Hittorff et l'antiquité polychrome. Hammer. 1968. 101 sq.

2 Das Manuskript Hittorffs: B.I. Ms 4641.

3 cf. R.Schneider 1910. 122-50 cap.II. Les arts polychromes.

pour en exprimer mon opinion. Eh bien! ce n'est que par les yeux que je puis la juger, comme c'est par la vue seule que toutes les oeuvres pareilles doivent, avant tout, être appréciées. Quand j'aurai bien observé, je vous écouterai." Le maître resta, en effet, près de quinze minutes devant mon exposition, allant d'un dessin à l'autre, jusqu'à ce que, se retournant vers moi et me serrant les mains avec l'expression de plus affectueux contentement, il me dit: "Savez vous, mon ami, que cela fait bien, mais très-bien, et que si la distribution des couleurs est telle qu'elle devait être dans l'origine, une temple ainsi exécuté ne pouvait que produire un bel effet? Allons, à vos explications à présent, je les écouterai avec bien du plaisir."¹

Percier hat seit seiner Ankunft in Rom in Aquarellen die Tradition einer farbigen Architektur aufgezeichnet. Er verfolgt sie von den Marmorinkrustationen und farbigen Innenausstattungen der römischen Spätantike beginnend, über die Lithochromie und Mosaik frühchristlicher Basiliken bis in die Spätrenaissance hinein. In Paris lässt sich für Percier auch der Fortbestand starkfarbiger Innendekorationen während des Mittelalters erkennen. Seine Farbstudien in Saint-Denis und Sainte-Chapelle und die Anwendung der Farben und Ornamente im "Salle du XIIIe siècle" des Musée des monuments français legen davon Zeugnis ab. Eine auf diese Weise fundierte und angewandte Kenntnis der Polychromie zeichnet die Auffassung Perciers und seiner Schüler in besonderer Weise aus.²

1 op.cit.7.

2 Hittorff plante eine allgemeine Kunstgeschichte der polychromen Architektur. Die dazu vorbereitenden Blätter, die von ägyptischen Beispielen bis zur Renaissancearchitektur reichten, befinden sich im Cab.dess. des Louvre: RF 2151, 2151bis, 2150, 2149. cf. Exp. Dessins d'architecture du XVe au XIXe siècle. Cab. dess. Louvre Paris 1972 nos. 72, 73 fig. XV, XVI.

Percier hatte aufgrund seiner Beschäftigung mit der antiken und nachantiken Lithochromie und Polychromie die Existenz einer farbigen Architektur erkannt und hatte diese Einsicht seiner Schule vermittelt. Hittorff lieferte den archäologischen Beweis.¹

490 Der erste bedeutende Kirchenbau der Restauration war Notre-Dame de Lorette. Aus dem dafür ausgeschriebenen Wettbewerb von 1822 ging H. Lebas erfolgreich hervor.² Der Entwurf Lebas ist eine freie Variation von St. Maria Maggiore. Eine erste Beschäftigung mit italienischen Basiliken ist schon im Prix d'Émulation Lebas von 1801 zu finden.³ Die Grundlagen einer solchen Vorstellung vom Kirchenbau lagen im Unterricht Perciers, wie das 16. Heft mit den römischen Basiliken in den "Palais..." Perciers von 1798 beweist.

F. Debret, dem Percier testamentarisch seinen "Recueil de fragments du Musée des Monuments français" und den Band mit den Zeichnungen nach Notre-Dame von Paris und Chartres bestimmte, setzte die Bemühungen Perciers um die Denkmalspflege fort. Er war von 1813 bis 1846 der Architekt von Saint-Denis.⁴ J.L. Saint-Ange, der für die Savonnerie, Beauvais und die Gobelins Entwürfe liefert, führt die kunstgewerblichen Entwürfe Perciers stilistisch weiter. Die Firma Jacob wird von George-Alphonse Jacob weitergeführt, der seine Ausbildung bei Percier empfangen hatte.⁵ Visconti und Leclère sind vielbeschäftigte Architekten für Grabmal-entwürfe.⁶ Die Vorstellungen, die Percier ab 1804 in den

- 1 Die Arbeit D. van Zanten. The architectural polychromie of the 1830's. Thesis Havard University 1970 ist mir leider unzugänglich geblieben.
- 2 cf. A. Gourlier. Notice sur la nouvelle église de Notre-Dame de Lorette. P. 1836.
- 3 G.-P. II 100-1, Originalzeichnung B.E.B.-A., sowie die des zweiten Preisträgers Lefuel.
- 4 -. cf. Hauteceur. t.6. 1955. 283. La Conservation des Monuments médiévaux. Les premières restaurations.
- 5 cf. J. Robiquet. L'art et le goût sous la Restauration. P. 1928. 22 sq. E. Dumonthier. Recueil de Dessins de Tapis... P. s.a. für G.-A. Jacob cf. D. Ledoux-Lebard 1965 s.v.
- 6 cf. L.M. Normand. Monuments funéraires des cimetières de Paris P. 1832.

Antikensälen des Louvre von den Innendekorationen eines Antikenmuseums entwickelte, werden von Klenze für den Bau der Glyptothek weitergeführt.¹

Die Architektur von Sitzungssälen wird in Kassel von Grandjean de Montigny² und für den Palais du Luxembourg von A.H.de Gisors³ in einem Sinne gelöst, der den Einfluss ihres Lehrers Percier verrät.

Um einen Überblick über die Bauten der Schüler Perciers zu bekommen, bietet sich das von L.Normand zusammengestellte und gestochene "Paris moderne ou Choix de Maisons construites dans les nouveaux quartiers de la Capitale et des environs..." an, das in zwei Bänden 1837 und 1842 in Paris erschien und zu zwei Dritteln die Privatarchitektur vorführt, die von der Schule Perciers in Paris ausgeführt wurde.⁴ Dazu sind noch die von Krafft und Thiollot herausgegebene Serie "Suite ou parallèle des Maisons de Paris..." von 1828 und die "Choix de Maisons et Édifices publics de Paris et ses environs" von 1838 zu nennen, die viele Häuser und Villen nach Entwürfen von Schülern Perciers enthalten, ohne sie jedoch mit der Bevorzugung aufzunehmen, wie das Normand tut. Die öffentlichen Bauten, zu deren Auftrag der Rompreis zu einer Voraussetzung wurde, sind in Gourlier, Biet, Grillon & Tardieu "Choix d'édifices projetés et construits en France depuis le commencement du XIX siècle" aufgeführt.⁵

- 1 cf. C.Aulanier. Les Salles des Antiquités grecques. P.1957.
- 2 -. Plan, Coupe et Élévation et Détails de la Restauration du Palais des États et de sa nouvelle salle. A Cassel, en Westphalie ... s.l. s.a. (1810-4).
- 3 -. Le Palais du Luxembourg P.1847.
- 4 Lütticher Ausgabe s.a.
- 5 -. In 3 Bänden. P.1825-36, Biet und Grillon sind Schüler Perciers.

491 Programmatisch ist in dem Frontispiz Normands die Bebauung
der Rue de Rivoli nach den Plänen Perciers den Stadthaus-
entwürfen seiner Schüler vorangestellt. In diesen Entwürfen
werden Formen der Neorenaissance spürbar. Das Haus ist ohne
Vorhof direkt an die Strasse gesetzt. Es weist im zumeist
492 rustizierten Untergeschoss ein mittleres, rundbogiges Tor
und Läden auf. Die erste Etage ist als Beletage ausgebildet;
die Fenster werden hier mit konsolgetragenen Architraven oder
Giebeln ausgezeichnet. Die Etagen sind untereinander durch
Gesimse getrennt. Auf eine übergreifende Säulen- oder Pi-
lasterordnung ist in jedem Falle verzichtet. Eckrusti-
zierungen des Gebäudes sind häufig. Innenhöfe, die wie ein
Cortile Vorderhaus und Hinterhaus trennen, zeigen mit
ihren geraden, gegenläufigen Treppenanlagen Anknüpfungen
an die römischen Stadtpaläste der Renaissance. In den
meisten Fällen bleiben die historisierenden Formen zurück-
haltend und drängen sich nicht auf. Doch in einigen Beispielen
kommen Motive wie rustizierte Rundbögen oder Loggien mit
eingestellten Balusterbrüstungen vor.¹

493

494

Die öffentlichen Bauten sind vom Renaissancevorbild weiter
entfernt. Dadurch, dass sie mit einem Säulenportikus ausge-
zeichnet sind, kommt es zu einer Adaptierung von antiken
Formen mit denen der Renaissance. Besondere Verbreitung
hat ein Gebäudetyp in der Schule Perciers, bei dem ein
Portikus mit Giebel von zwei niedrigen Flankenbauten einge-
fasst wird, die oft ganz geschlossen sind. Dieser Bautyp,
der im Grand-Prix von 1814 festgelegt wurde, bei dem die
Preise an Landon, Visconti, Vauchelet und Destouches gingen,
verbreitet sich in der Folge als Justizpalast und auch für
andere Bauaufgaben in den französischen Provinzstädten.²

-

- 1 cf. Normand op.cit. 32 Lesueur. Maison, Boul. des Capucines
7. 1834. 34 Famin. Maison rue neuve de Berry 10 & 12.
1827.
- 2 cf. Hauteceur t.6. 1955. 139 Catoire-Perigeux. 158. Van
Cléemputte - St.Lo 157 Valognes.

Für den Wettbewerb für Notre-Dame de Lorette reichen die Schüler Perciers sehr ähnliche Fassadenlösungen ein.¹

Die genauen Kenntnisse der Renaissance, die in der Schule Perciers verbreitet sind, bewahrt die Schüler davor, in Totalkopien oder pastichiohafte Teilkopien zu verfallen, die die Vorbilder als Versatzstücke verwenden, ohne ihren Sinn an dieser Stelle geprüft zu haben.² Es bleiben die Grundformen der Architekturentwürfe und Architekturen des 18. Jahrhunderts gewahrt. Eine Umwandlung geschieht, indem die konventionell gewordenen Gebäudetypen des Stadthauses auf ihre Ursprünge in der italienischen Spätrenaissance zurückverfolgt werden. Das bedeutet keinen grundlegenden Wechsel, sondern eine Überprüfung von Gewohnheiten durch das Bewusstmachen ihres Ursprungs.

Die Architektur der Renaissance befand sich in keinem Widerspruch zu den funktionalistischen Forderungen, wie sie Durand in seinem "Précis des leçons d'architecture" von 1802 bis 1805 aufstellte, sondern wie das Beispiel der Durand'schen Entwürfe beweist, fand er diese Zweckmässigkeit in einer vereinfachten Version italienischer Renaissancebauten.

Man muss die Neorenaissance Perciers und seiner Schule gegen die "Mode Renaissance", die als Dekorationsstil gegen 1835 einsetzte, abgrenzen. Während das "Maison François I." am Champs-Élysée von 1822-5³ noch eine blosser Wiederverwendung

- 1 Provost, Chatillion, Gauthier, Lebas cf. B.E.B.-A. Carnets Hittorff 1, 17 v., 18. Die Zeichnungen des Preisträgers Lebas liegen in der Académie d'architecture.
- 2 Hittorff schreibt: "Aussi je n'ai jamais fait emploi d'un élément antique, parce que je l'avais vu employé par les artistes grecs et romains, mais parce que je l'avais jugé bien appliqué par eux et que son nouvel emploi devait, indépendamment de son origine, amener un résultat satisfaisant": Architecture polychrome chez les Grecs P.1851. 814.
- 3 cf. Hauteceur 1955 t.6. 306. fig.246. L.Normand t.1. fig.134-8, der Architekt ist Biet.

einer aus Moret-sur-Loing herbeigeschafften Fassade ist, beginnt von der Neuausstattung des Hôtels Rothschild ausgehend eine Periode, in der die französische Renaissance die Vorbilder für die Dekoration liefert. H. Heine berichtet 1836 aus Paris: "Die Renaissance, wie man das Zeitalter Franz I. benennt, ist jetzt Mode in Paris. Alles möbliert oder kostümiert man jetzt im Geschmack dieser Zeit, ja manche treiben dies bis zur Wut ... Was jenen Palast (Rothschild) mit seinen Dekorationen betrifft, so ist hier alles vereinigt, was nur der Geist des 16ten Jahrhunderts ersinnen und das Geld des 19ten Jahrhunderts bezahlen konnte, hier eifert der Genius der bildenden Kunst mit dem Genius von Rothschild."¹ Gegen die Form einer kritiklosen Übernahme von Renaissancemotiven nimmt Rochette im Nekrolog Perciers Stellung, indem er die Renaissancerezeption Perciers dagegen absetzt: "Mais cette étude (Perciers), toujours dirigée par une intelligence profonde, n'avait pas pour but de reproduire servilement des édifices ou les formes d'architecture qui ne conviennent plus à nos mœurs ou qui n'entrent pas dans nos habitudes. C'est l'oeuvre d'un talent vulgaire, ou plutôt c'est l'erreur d'un faux savoir, en architecture comme en toute autre chose, de copier les monuments au lieu de se borner à les imiter, et de croire qu'on produit des chefs-d'oeuvre quand on ne fait que les calquer. Il ne manquera jamais d'hommes capables de refaire ce qui a été fait, de bâtir au XIXe siècle dans le style de la renaissance, comme d'écrire dans la langue de Ronsard ou de peindre dans le goût de Cimabue. ... Chaque siècle a son génie, chaque civilisation ses éléments qui lui sont propres, et vouloir faire de la renaissance dans un temps tel que le nôtre, c'est prouver qu'on ne comprend pas la renaissance et qu'on connaît mal notre siècle; ..." ²

1 -. Sämtl. Schriften. Darmstadt 1974 t.5. 142. Paris 1. März. cf. auch 375, 381, wo Heine nach dem Sinn dieser Wiederaufnahme fragt.

2 Rochette 1840. 252-3.

In seinem Aufsatz "Palladio et l'Éclectisme parisien" hat sich D. Rabreau¹ für eine scharfe Trennung zwischen Neoklassizismus und Historismus ausgesprochen. Wenn man sich die Werke Perciers und seiner Schüler vor Augen führt, die das eklektizistische Verfahren, das der Neoklassizismus auf die Antike anwandte, auch auf die Renaissance erweiterten und damit einen historischen Stil in die Formrezeption einbringen, wird es schwer sein, einen Umbruch zu sehen. Der Begriff einer Neorenaissance, die mit der vorhergehenden Phase die überlegte Verwendung von Vorbildern gemeinsam hat und welche mit dem folgenden Historismus die Aufnahme von erkennbar historischen Motiven verbindet, kann hier vermitteln. Zwischen der Neorenaissance und den Renaissance-pasticchi ab etwa 1835 müsste aufgrund des Kriteriums einer architektonisch zweckbezogenen Verwendung der Baumotive unterschieden werden.²

- 1 -. Les Monuments historiques de la France. no.spécial Palladio.II, 1975. 56 sq.; "La coupure est très nette entre le néoclassicisme et historicisme, ..." 64.
- 2 cf. P.Collins. Changing ideals in modern architecture. L.1965.8. N.Pevsner. Some architectural writers of the 19th century. Oxford 1972. 70-1. Der Begriff einer Neorenaissance hat noch keinen Platz in der Architekturge-schichte gefunden, er wird auch auf das Kunstgewerbe des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts angewandt. Haute-coeur t.6. 1955 ordnet die Neorenaissance in die Kapitel: II La Tradition classique und teilweise III Les Essais de Renouveau du Classicisme. Hitchcock 1958 hat diese Phase mit der Bezeichnung "Romantic Classicism" belegt: "Perciers and Fontaines facades (Rue de Rivoli) are characteristic of Romantic Classicism in their coldness of detailing and their infinite repetition of the same formula; but their Italianism thin and dry though it recalls the plates in "Maisons et Palais de Rome moderne...". ibid. 9. Der Arc de Triomphe du Carrousel wird als un-charakteristisch erklärt. ibid.10. cf. "Romantic Classicism": S.Giedion. Spätbarocker und romantischer Klassizismus M.1922, F.Kimball. Romantic Classicism in Architecture. G.B.A. XXV. 1944. 95-111 mit sehr ver-schiedenen Definitionen.

DIE SCHRIFTEN PERCIERS UND FONTAINES

Die Veröffentlichungen

Die Kunstauffassungen, welche Percier in seinem Architekturunterricht vertrat und die seine ästhetischen Vorstellungen klären, kommen in den zahlreichen Publikationen Perciers und Fontaines zum Ausdruck.

Vom "Discours préliminaire" des "Recueil ..." abgesehen, dem eine besondere Stellung zukommt, haben Percier und Fontaine keine in sich geschlossene Theorie entwickelt, sondern aus vorhandenen Theorien Beurteilungen und Meinungen übernommen, ohne dass daraus eine in sich geschlossene Abhandlung entsteht.

Zeitlich gesehen entwickeln sich die Stellungnahmen aus der scharfen Kritik des Spätbarock und aus dem Lob italienischer Renaissancebauten, wie es sich zuerst in den "Palais ..." von 1798 zeigt. Ein Grossteil ihrer Aussagen ist aus der Kritik des Rokoko, des sogenannten "goût moderne", herzuleiten.

Im Folgenden sollen die von Percier und Fontaine verfassten Schriften in zeitlicher Abfolge vorgestellt werden:

Der "Discours préliminaire" der "Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome" von 1798 ist die Begründung, warum die Bauten der römischen Renaissance für den Bau von Stadthäusern als Vorbilder gelten können.

Ein ähnliches Lob der Renaissancearchitektur mit den Ansätzen zu einer Analyse der Innendekoration enthalten die "Notes détachées sur la décoration des salles du château de fontainebleau", die dem Manuskript 1013 der Bibliothèque de l'Institut beigeheftet sind. Dieses Schriftstück, dessen alleiniger Verfasser Percier ist, kann nicht sicher datiert werden. Datierete Zeichnungen legen ein Datum gegen 1800 nahe.

Das seit 1800 geführte "Journal" Fontaines und auch seine Biographie "mia vita" enthalten fast keine Passagen, die allgemeine Aussagen zur Kunst machen.

Der den "Choix des plus célèbres maisons de Plaisance et de ses environs" von 1809 vorangestellte "Discours préliminaire" richtet sich gegen die "Disposition française" und den Landschaftsgarten.

Das "Journal des Monuments de Paris", das von 1809 bis 1816 dem Zar Alexander II. gesandt wurde, enthält in seinem "Texte explicatif" geschichtliche Abrisse der angeführten Bauten und einige längere Abschnitte, in denen sie vergleichend charakterisiert werden.¹

A.Feulner schrieb über den "Discours préliminaire" der zweiten Ausgabe des "Recueil ..." von 1812: "Die Einleitung ist aber nicht nur die erste Theorie über die künstlerische Gestaltung des Möbels. Sie hat allgemeinen Wert, weil sie unter zeitlich bedingten Gedanken doch auch ewige Wahrheiten zum erstenmal formuliert, die in allen späteren Theorien wieder auftauchen, weil sie zum ersten Male Grundsätze aufstellt, mit denen sich jeder auseinandersetzen musste, der über den künstlerischen Wert des Möbels ins Klare kommen wollte."²

Der "Discours préliminaire" des "Recueil ...", die wesentlichste Äusserung Perciers und Fontaines zu theoretischen

1 C.Percier & P.F.L.Fontaine. Journal des Monuments de Paris, envoyés à l'Empereur de Russie durant les années 1809, 1810, 1811, 1814 et 1815. P. s.a. Tafelband und "Texte explicatif ..." Manuskript und Zeichnungen in Pariser Privatbesitz. sowie: -. Journal des Monuments de Paris ... Complément avec un avertissement par A.Vueflart. P.1892 mit weiteren Abbildungen nach den Originalzeichnungen der Eremitage Leningrad. Dies sind 13 Alben unter dem Titel: "Édifices et Monuments de Paris" und den Jahresangaben 1809 bis 1816. Insgesamt sind 85 aquarellierte Zeichnungen erhalten: Nach Mitteilung A.N.Voronikchina.

2 -. 1927. 739.

Fragen, hat ihre Bedeutung in der Anwendung architektonischer Prinzipien auf das Kunstgewerbe, durch die allgemeine Formulierung jedoch sind diese Prinzipien auch auf die Architektur anwendbar. Dieses "Manifest"¹ ist in seinen sich immer wiederholenden Darlegungen und in den zum Teil bis auf die Formulierung des Satzes gleichen Aussagen so eng mit den übrigen Schriften Perciers und Fontaines verknüpft, dass ihre Autorschaft als gesichert gelten kann. Inwiefern einer von beiden daran einen überwiegenden Anteil hatte, ist schwer zu entscheiden. Es sei jedoch daran erinnert, dass Ansätze zu dem "Discours ..." in den "Notes détachées sur le château de fontainebleau" Perciers zu finden sind, während das "Journal" und "mia vita" Fontaine nur von der pragmatischen Seite zeigen. Auch war es Percier, der durch den täglichen Unterricht veranlasst war, allgemeine Aussagen über Architektur zu machen.

Die dem "Discours préliminaire" des "Recueil ..." von 1812 folgenden Schriften Perciers und Fontaines sind Baumonographien oder vergleichende Parallelen für einen bestimmten Bautypus.²

Die von Fontaine und Vatout veröffentlichte "Histoire du Palais-Royal" von 1829³ ist ein Vorgriff auf die nachfolgende Publikation Perciers und Fontaines "Résidences de Souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de Souverains ..." von 1833, welche als Vergleiche für den Palais du Roi de Rome fast sämtliche europäischen Herrscherpaläste anführt und charakterisiert. In diesen Wertungen

1 Grandjean 1965. 28.

2 von "Description des Cérémonies et des fêtes ... pour le couronnement de L.L.M.M.Napoléon et Joséphine" P.1807 und "Description des Cérémonies et des fêtes ... pour le mariage de S.M.l'Empereur..." P.1811 ist in diesem Zusammenhang abgesehen.

3 auch 1830, 1834, 1837.

finden sich verschärft einige Aussagen, die Percier und Fontaine schon vorher machten.

Im Zusammenhang mit den "Résidences..." gibt Fontaine anonym eine Reihe von Bänden mit den Untertiteln "Domaine de la Couronne" heraus, nämlich "Château de Neuilly" 1836, "Les Palais des Tuileries et de Louvre" und "Le Château de Fontainebleau", beide 1837, sowie "Le Château de Fontainebleau" ohne Datum. Es sind Veröffentlichungen der Pläne, die von einem historischen Abriss begleitet werden.

In den folgenden Abschnitten soll aus den erwähnten Schriften eine Zusammenfassung erstellt werden, die nach Themen geordnet ist.

Zur Kunstgeschichte

Percier und Fontaine gehen in ihren Darlegungen von einer Darstellung der Geschichte der Kunst und einer Kritik des Spätbarock aus. Ihr Geschichtsbild stellen sie in der folgenden Weise dar: Sie fassen den geschichtlichen Ablauf als einen Zyklus auf, der von geradlinig, einfachen Formen zu gewundenen und zusammengesetzten Gebilden führt und sich dann wieder umkehrt.

In den Bemühungen der Künstler ist letztlich kein Fortschritt zu finden. Obwohl jetzt der "goût de l'antique" herrscht, wird dies nicht so bleiben. Die Entwertung der dorischen Ordnung und von bestimmten Motiven hat bereits eingesetzt. Ihre eigenen Werke lassen sie nur als "Annales du goût de notre temps" gelten, denn sie waren gezwungen, Konzessionen an die Mode zu machen. Vor allem kann die Kunstgeschichte Kenntnisse über die Meinungen und Gebräuche der jeweiligen Zeit vermitteln.¹

Enger Bezug zur Geschichte ist für die Künstler die einzige Möglichkeit, ihre Zeit zu überdauern. Dies erfolgt, indem man

-

1 Recueil... 1812. 6, 7, 11, 19.

die Prinzipien der Kunstwerke erkennt und auf die erfolgreichen Grundtypen der historischen Formen zurückgreift.¹ Der gute Geschmack ist nicht der, den man zu haben meint, sondern er stellt sich im Vergleich mit bewährten Formen der Kunstgeschichte heraus.² Die Prinzipien der Kunst sind in der Antike gebildet worden und man sucht vergeblich nach einem anderen Stil, der darüber hinausführt.³ Die Bewunderung der Antike darf aber nicht blind sein, denn die modernen Lebensgewohnheiten und Materialien schaffen gänzlich andere Bedingungen und Möglichkeiten, so dass es nur die Gestaltungsprinzipien der Antike sind, die als kritischer Maßstab angelegt werden sollen.⁴

Die Funde von Herculaneum und Pompei ermöglichen es, Einblick in das Kunstgewerbe der Antike zu nehmen. Es waren aber mehr griechische, als römische Städte.⁵

Mittelalter und Gotik übergehen Percier und Fontaine in ihrer Darstellung.

Ihre ausdrückliche Bevorzugung der Renaissance unterscheidet Percier und Fontaine von anderen Architekten ihrer Zeit.⁶ Percier und Fontaine sehen in der Renaissance ein Wiederaufleben der Prinzipien antiker Kunst. Gleichzeitig findet in Italien die erste Aufklärung statt.⁷ Die Bauten der Renaissance können eher als die der Griechen und Römer als Modelle für die Architektur Verwendung finden, da sie den modernen Lebensgewohnheiten mehr entsprechen.⁸ Bramante,

1 *ibid.* 14 cf. Le Roy *supra*

2 *Residences* 1833. 192.

3 *Recueil* 1812. 1-2, 13.

4 *Recueil* 1812. 16, 18 *Monuments de Paris* 35.

5 *Recueil* 1812. 4, 5.

6 cf. F. Benoit. *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres.* P. 1897. 17 und cap. II. 9-24.

7 *Palais* 1798. 3, *Villen* 1809. 5.

8 *Monuments de Paris.* 36 publ. vollständiges Zitat *Hauteceur* t. 5. 1952. 255.

Sangallo, Peruzzi, Vignola, Palladio, Ammanati und Fontana sind die Architekten, welche am meisten Beachtung verdienen.¹ Ihre richtige Behandlung der verschiedenen Baumaterialien ist vorbildlich.² Je mehr man auf neuen Wegen die Architektur der Renaissance zu übertreffen suchte, umsomehr entfernte man sich von ihrer Vollkommenheit.³

Die Schlösser von Fontainebleau und Écouen kommen für Frankreich in dem Zusammenwirken der drei Künste Architektur, Skulptur und Malerei den italienischen Vorbildern nahe, doch das Überleben feudaler Bräuche wirkt sich nachteilig auf die Abfolge der Räume aus.⁴ In Frankreich setzen Lescot und Delorme die richtige und sorgfältige Verwendung des Ornamentes fort und bewahren die Reinheit der Formen der Architektur.⁵ Ducerceau, Bullant und Lemer cier sind schlechter als die Italiener, ihre Verwendung des Ornamentes ist zu frei und die Disposition der Räume ist altertümlich.⁶

Nach dem Höhepunkt, den die französische Kunst im 16. Jahrhundert erreicht, verschlechtert sie sich im Barock kontinuierlich. Die Skulptur will die Wirkungen der Malerei imitieren, während die Architektur plastisch gestaltet wird. Der auf Darstellung seines Ruhms abzielende Geschmack Ludwigs des XIV. leistet den darstellenden Künsten Malerei und Skulptur zum Schaden der Architektur Vorschub.⁷ Trotz ihrer grossen Fähigkeit können die Architekten dieser Zeit sich nicht durchsetzen.⁸ Für die Louvrefassade sind die Pläne Le Veau's denen Perraults vorzuziehen, die den dahinterliegenden

1 Palais 1798. 4, 5 cf. Frontispiz mit den Porträts, Villen 1809. 5.

2 Palais 1809. 5.

3 Recueil 1812. 2.

4 Notes détachées ... ca. 1800, Brief Perciers an Hurtauld 23.10.1793 publ. Lance 1872. t.2. 190-1.

5 Monuments de Paris. 2, Résidences 1833, 333, "Journal" - 1.3.1807.

6 Résidences 1833. 333.

7 Monuments de Paris. 49.

8 Résidences 1833. 337.

Baukörper in keiner Weise berücksichtigen.¹ Das 18. Jahrhundert erreicht den tiefsten Stand der Kunst, da es sich mit dem Wunsch nach Originalität der Willkür auslieferte.² In den 70er Jahren kann sich die Kunst aus eigenem Antrieb und im Zusammenhang mit einer zweiten Aufklärung aus ihrer Misere befreien. Die Architektur beginnt wieder ihren dominierenden Rang einzunehmen. Eine "révolution subite" wird von der Entdeckung der dorischen Tempel ausgelöst, die zuvor als primitiv verachtet wurden und nun mit der Blütezeit Griechenlands in Zusammenhang gebracht werden. Die Bauten, welche die Entwicklung der Architektur vorantreiben, sind: Servandonis Fassade für St.Sulpice, Soufflots St.Geneviève und Gondoins École de Medicine.³

Der "Despotisme de la Mode"

Den behaupteten Verfall der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, sowie deren zukünftige Bedrohung sehen Percier und Fontaine in ihrer Ausrichtung nach einer Mode. Um sich dem entziehen zu können, analysieren sie im "Recueil" von 1812 die Beweggründe. Sie gehen von einer angeborenen Neuerungssucht aus, die auch die Antike kannte, dazu kommt in der Neuzeit eine soziale und sexuelle Gefallsucht, die umso intensiver ist, je enger der soziale Umgang der Individuen sich gestaltet. Es kommt dabei darauf an, sich um jeden Preis von den anderen zu unterscheiden, so imitiert die Mehrzahl der Menschen eine Elite, welche ihre Gewohnheiten und Attribute sofort aufgibt, wenn diese Allgemeingut werden. Die Suche nach dem

-

- 1 Résidences 1833. Kapitel Louvre. "Journal" - 18.3.1809.
- 2 Résidences 1833. 298, 337.
- 3 Recueil 1812. 3. Résidences 1833. 49, 140, 337.

Neuen wird vom Kommerz unterstützt, der die jeweilige Mode veralten lassen will, um an einer neu zu schaffenden zu verdienen. "On ne veut pas ces choses parcequ'on les trouve belles; mais on les trouve belles parce qu'on les veut".¹

Wenn ein solches Denken, das allein vom persönlichen Gefallen betont ist, auch die Kunst beherrscht, werden ihre rationalen Prinzipien aufgehoben und sie verfällt der "anarchie du caprice".² Die heftigste Stellungnahme gegen die dauernden Änderungen in der Architektur und Innendekoration ist kurz vor 1812 im "Recueil ..." niedergeschrieben worden, als der von Percier formulierte Stil die grösste Verbreitung erreicht hatte. Später gaben Percier und Fontaine ihre Haltung auf und wollen Neuerungen zulassen, die durch die Vernunft und neue Entdeckungen zu rechtfertigen sind. In einer längeren Passage in den "Résidences ...", die mit dem Streit um die Polychromie an der Académie des Beaux-Arts in Zusammenhang stehen dürfte und ohne ihn zu nennen gegen Quatremère de Quincy gerichtet scheint, rücken Percier und Fontaine von einem Konservatismus um seiner selbst willen ab.³ Es ist hervorzuheben, dass Percier und Fontaine in den Vorworten zu den "Palais ...", den "Villen ..." und dem "Recueil ..." ihre Publikationen stets damit rechtfertigen, dass sie, um gegen den "Esprit de la mode" anzukämpfen, auf die Prinzipien und Beispiele historischer Architekturen und Dekorationen verweisen wollen.

Aus ihrer negativen Beurteilung einer Architektur, die etwas anderes sein will als sie ist und mit Materialverfälschungen arbeitet, entwickeln sie ihre positiven Forderungen.⁴

1 Recueil 1812. 12.

2 Recueil 1812. 7-10, 14, Palais 1798. 4, Villen 1809.3, ähnliche Auffassung J.Winckelmann. Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen. Dresden 1762. 62. cf. Benoit 1897. 10. Zum Neuerungsverbot der "Thèse classico-antique".

3 Résidences 1833. 264, vollständiges Zitat publ.Hautecoeur t.5.1952. 253-4. cf. Monuments de Paris. 35 und supra

4 Recueil 1812. 5, 12-13, 18.

Eine Bedrohung für die Zukunft sehen sie in der Massenproduktion der Industrie, die durch ihre Reproduktionstechniken "... ce fini précieux, cette touche d'un sentiment original..." aufhebt und durch Materialverfälschungen die Echtheit beseitigt.¹

Die Prinzipien

Die von Percier und Fontaine in ihren Schriften geäußerte Kritik des "Esprit de la mode" führt zu einer Darstellung ihrer Grundsätze. Die Architektur schafft nicht imitatorisch naturbezogen wie Skulptur und Malerei, sondern abstrakt und analog zur Natur. "Ses raisons, ses convenances, ses rapports avec la fin proposée, sont les vrais modèles de cet art."² Das Notwendige und Nützliche³ besitzt eine ihm eigene Schönheit, die begründet werden kann.⁴ Die Architektur muss die abbildenden und dekorativen Künste dominieren sowie ihre Rolle bestimmen und zusätzlich zugleich berücksichtigen.⁵ Die Dekoration muss aus der Aufgabe des Bauwerkes hervorgehen.⁶ Während eine monotone Einfachheit zu vermeiden ist, soll die Einfachheit erreicht werden, unter deren scheinbarer Mühelosigkeit sich die Schwierigkeiten der Komposition

1 Recueil 1812. 12-13. cf. 17: Materialschönheit dem Ornament vorzuziehen und 18: gegen Porzellanmalerei und figürliche Bezugstoffe.

2 Recueil 1812. 10, 13. Zitat 10.

3 nécessaire.

4 Palais 1809. 4, Résidences 1833. 192. Das Motto "ex utile facis" findet sich auf dem selbstentworfenen Grab Perciers auf dem Père-Lachaise.

5 Recueil 1812. 15-16.

6 Palais 1708. 35, Monuments de Paris. 35, "Journal" - 23.3.1812.

und Ausführung verbergen.¹ Die Proportionierung soll nach einem einfachen und ablesbaren Modulsystem erfolgen.² Eine Symmetrie, die aber nicht monoton sein darf, bestimmt den Plan.³

Sämtliche Entscheidungen, die während der Komposition getroffen werden, sollen von der Vernunft, die ihr Ziel offenbart, bestimmt sein.⁴ Die Erkenntnis der zu wählenden Form ergibt sich aus dem Bewusstsein ihrer Geschichte, welche den Grundtyp blosslegt. "... conserver dans tout objet ce qui en est le type originaire, le principe, ou la raison nécessaire, et à varier, sans blesser le fond, les formes accessoires, les détails, les circonstances, de manière que l'essentiel soit invariable, et que l'accidentel seul change."⁵ Die Imitation bewährter Modelle, die eine Garantie des Erfolges in sich bergen, muss vorsichtig erfolgen, es kommt darauf an, das Verfahren und die Idee zu erkennen, welche zugrundeliegt. Diese Erkenntnis ist nur durch den Vergleich möglich.⁶

Mit diesen Aussagen, welche die Grundzüge ihrer Lehre wiedergeben dürften, zeigen sich Percier und Fontaine noch den von Le Roy und dem älteren Peyre propagierten Grundsätzen verhaftet.⁷ Durch die Hereinnahme der Architektur der italienischen Renaissance in die eklektizistische Formrezeption des französischen Klassizismus werden Percier und Fontaine zu Mittlern zwischen den Architekturvorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts.

1 Palais 1798.5, Monument de Paris ed.1892. 14-16.

2 Résidences 1812.17o publ. des Zitats: Hautecoeur t.5. 1952.253.

3 Palais 1798. 4,5.

4 Recueil 1812. 10,14.

5 Recueil 1812. 8 cf.1.

6 Villen 1809. 5, Recueil 1812. 1,4, Résidences 1833.192.

7 cf. supra

ABKÜRZUNGEN

A.A.B.-A.	Archives de l'Académie des Beaux-Arts
A.N.	Archives Nationales
B.A.A.	Bibliothèque d'Art et Archéologie. Fondation Doucet
B.E.B.-A.	Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts
B.I.	Bibliothèque de l'Institut de France
B.N.	Bibliothèque nationale
B.N.Est	Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes
B.S.H.A.F.	Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français
Coll.D.	Collection Deloynes B.N.Est. Ya ³ 27
Corr.des Dir.	Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments. ed. A. de Montaiglon P.1887 sq.
Exp.L.72	Ausstellungskatalog: The Age of Neoclassicism. L.1972
F.	Focillion. Piranesi. Catalogue raisonné. P.1918
G.B.A.	Gazette des Beaux-Arts
G.-P.I.	Collection des Prix que la ci-devant Académie d'Architecture proposoit et couronnoit tous les ans. R.L.van Cléemputte. Stiche von Prieur P. s.a.
G.-P.II	Projets d'architecture et autres pro- ductions de cet art, qui ont mérités les grands prix accordés par l'Académie, par l'Institut national de France et par des Jurys du choix des artistes ou du gouvernement (1791-1805) Allais, Détournelle & Vaudoyer, P.1806
G.-P.III	Grand-Prix d'Architecture. Projets couronnés par l'Académie royale des Beaux-Arts de France (1804-15) A.L.T. Vaudoyer & L.P.Baltard P.1818
G.-P.IV	Grands-Prix d'Architecture. Projets couronnés par l'Académie royale des Beaux-Arts de France (1816-31) A.L.T. Vaudoyer & L.P.Baltard P.1834

- K.R.P. J.Ch.Krafft & N.Ransonette. Plans
coupes et élévations des plus belles
maisons et hôtels construits à Paris
et dans les environs. (1771-1802) P.
an IX-X
- M.A.D. Musée des arts décoratifs
- P.V. Procès-verbaux de l'Académie Royale
d'Architecture. 1671-1793 ed.
H.Lemonnier. P.1911-29. 1ot.
- P.V.B.-A. Procès-verbaux de l'Académie des
Beaux-Arts. ed. M.Bonnaire. an IV
- 1810. P.1937-1943. 3t.
- Editionsorte:
- | | | | |
|-------|----------|----|---------|
| B. | Berlin | M. | München |
| L. | London | P. | Paris |
| Lpzg. | Leipzig | R. | Rom |
| N.Y. | New York | | |

BIBLIOGRAPHIE

der öfter zitierten Literatur (cf. ABKÜRZUNGEN)

MANUSKRIPTE:

Inventaire après décès de Mr. Percier-Bassant - 11.12.1838:
A.N.Minutier t.XLVI. 905 - Papiers Frottin.

Journal de nos travaux depuis le 9. Frimaire an 8. Tage-
buch P.F.L.Fontaines vom 30.11.1799 - 1851: Kopie in
Pariser Privatbesitz.

ma vie. Memoiren P.F.L.Fontaines, begonnen am 20.9.1839:
Kopie in Pariser Privatbesitz: coll.D.

Legrand G.G., Notice historique sur la vie et les ouvrages
de J.B.Piranesi, architecte, peintre et graveur né à
Venise 1720 mort à Rome en 1778. rédigée sur les notes
et les pièces communiquées par ses fils ... pour être
placée à la tête de la nouvelle édition de ses Oeuvres
de Piranesi imprimées à Paris en l'an 8 et l'an 9:
B.N. Ms fr. nouv. ac. 5968 fol.p.129 sq.

Livre des fournitures des frères Jacob. Fragment vom
29.Ventose an 5 - 1. Frimaire an 6.(21.11.1797 -
8.12.1797) pp.83-146. Paris coll.O.Lefuel.

Testament de M.Percier-Bassant - 26.7.1833: A.N.Minutier
t.XLVI. 903 - Papiers Frottin publ. Duportal 1931.
94-8.

Vaudoyer A.L.T., Nécrologie de Mr. Charles Percier, archi-
tecte, Membre de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut
Royal de France, Membre du Jury d'Architecture de
l'École des Beaux-Arts, Officier de l'Ordre Royal de
la Légion d'Honneur Membre de l'Institut des Architectes
Britanniques etc. etc. ... 1838: B.E.B.-A. Ms 198
pp.67-80.

GEDRUCKTE WERKE:

Adam R. & J., Works of Architecture L. 3 t. t.1 1773-8.
t.2. 1779 t.3. 1822.

Archives ...: Archives du Musée des Monuments français.
Papiers de M. Albert Lenoir - documents tirés des
Archives de l'Administration des Beaux-Arts. Inven-
taire général des Richesses de l'Art de la France.
P.1883. 2 t.

- Arnault A.V., *Souvenirs d'un sexagénaire*. P. 1833.
- Aucoc L., *L'Institut de France, lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut de 1635 à 1889*. P.1889.
- Baltard V., *L'École de Percier. Mémoire lu à la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts le 15.11.1873*. Institut de France t.43 no.16. 41 sq.
- Bauchal C., *Nouveaux Dictionnaire biographique et critique des architectes français*. P.1887.
- Benoit F., *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les Doctrines, les Idées, les Genres*. P.1897.
- Berry (Miss), *Extracts from the Journals and Correspondance of Miss Berry from the year 1783 to 1857*. L. (2.ed.) 1866 3t.
- Biver M.L., *Pierre Fontaine. Premier architecte de l'Empereur*. P.1964.
- Bourgeois E., *Le Style Empire, son origine, ses caractères*. P.1930.
- Boyer F., *Le Conseil des Cinq-Cents au Palais-Bourbon*. B.S.H.A.F. 1935. 59 sq.
- . *La jeunesse de l'architecte Jean-Alexandre-Charles Moreau, rival heureux de Fontaine. Le Cahiers Hauts-Marnais 3e trim. 1950*. 98-99.
- . *Charles Percier. Documents inédits*. B.S.H.A.F.1962. 257 sq.
- Chesneau E., *Charles Percier (1764-1838)* G.B.A.1881. I 148-157 II 350-364.
- Croft-Murray E., *The Hôtel Grimod de la Reyniere: The Salon Decorations*. Apollo 1963. 377 sq.
- David J., *Le peintre Louis David (1748-1825) Souvenirs et documents inédits*. P.1880.
- De Laborde H., *Union des arts et de l'industrie*. P.1856 2 t.
- . *L'Académie des Beaux-Arts*. P.1891.
- Delaire E., *Les élèves architectes de l'École des Beaux-Arts*. P.1907.
- Delécluze E.J., *Louis David, son école et son temps*. P.1855.

-. Les Beaux-Arts dans les Deux-Mondes en 1855. P.1856.

Desgodetz A., Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement. P.1682 (1694, 1698, 1701, 1703, 1711, 1713, 1779).

Détournelle. Recueil d'architecture nouvelle P. an XIII.

Dowd D., Pageant-Master of the Republic. J.-L.David and the French Revolution. Lincoln-Nebraska 1948.

Duportal J., Charles Percier (1764-1838) Reproductions de dessins conservés à la Bibliothèque de l'Institut. P.1931.

Durand J.N.L. Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté. P. s.a. (1800-1).

-. Précis de leçons d'architecture données à l'École Royale polytechnique ... P.1802-5 (1821) 2 t.

Erichsen J., "Antique" und "grec". Studien zur Funktion der Antike in Architektur und Kunsttheorie des Frühklassizismus. Diss. Köln 1975. Maschinenschrift.

Félice R. de, Le Meuble français sous Louis XVI et l'Empire. P. s.a.

Feulner A., Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum. B. s.a. (1927).

Gabet C., Dictionnaire des artistes français du XIXe siècle. P.1831.

Gallet M., Demeures parisiennes. L'époque Louis XVI. P.1964.

Gauss J., Carlo Marchionni. Diss. Köln 1964. Köln 1967.

Giedion S., Mechanisation takes Command. N.Y.1969 (Erstausg. 1948).

Goethe J.W., Italienische Reise (1786-1788) Sämtl. Werke

Grandjean S., Empire Furniture 1800-1825. L.1965.

Gruber A.C., Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI. Genf 1972.

-. L'oeuvre de Pierre-Adrien Pâris à la Cour de France 1779-1791. B.S.H.A.F.1973. 213-227.

- Halévy F., Notice historique sur la vie et les travaux de M. Fontaine, lue à la séance publique du 7.10.1854 Académie des Beaux-Arts: Institut impérial de France. 55 sq.
- Hammer K., Jacob Ignaz Hittorf. Stuttgart 1968.
- Harris J., Le Geay, Piranesi and International Neo-Classicism in Rome 1740-1750. Essays in the History of Architecture presented to R.Wittkower. ed. D.Frazer. L.1967. 189-197.
- Hautecoeur L., Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle. P.1912.
- Histoire de l'Architecture classique en France. P.1943-57. 8 t. t.4 - 1952. t.5 - 1953. t.6 - 1955.
- Hessling E., Documents et mobiliers du style Empire. P. s.a.
- W., Style Empire, meubles et intérieurs P.1913.
- Hitchcock H.R., Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries. Harmondsworth 1958.
- Hope T., Household Furniture and Interior Decoration. L.1807.
- Hugo V., Quatrevingt-treize. P.1874. 3 t.
- Janneau G., Le Style Directoire. P.1938.
- L'Empire. P.1965.
- Junot L., Duchesse d'Abrantes. Mémoires P.1967. 6 t. (Erstausg. 1831 - 5. 18 t.).
- Justi C., Winckelmann und seine Zeitgenossen. Lpzg.1872 (Erstausg.1866) 2 t.
- Kimball F., Les influences anglaises dans la formation du Style Louis XVI. G.B.A.73. 1931. I 29-44 Les jardins, l'architecture II 231-255 La décoration, le meuble.
- Kotzebue A. von, Parismemoiren. Hamburg 1804.
- Lance A.E., Dictionnaire des architectes français. P.1872. 2 t.
- Landon C.P., Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts; recueil des gravures au trait d'après les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture qui chaque année, ont remporté le prix. P.1801-8. 16 t. (1833. 20 t.).

Lafond P., L'Art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire. P.1900.

Lapauze H., ed. Procès-verbaux de la Commune générale des arts ... P.1903.

Lavagnino E., L'arte moderna dai neo-classici ai contemporanei. Turin 1956.

Ledoux C.N., L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation P.1804. 2 t.

Ledoux-Lebard D., The refurnishing of the Tuileries under the Consulate. Apollo. 80. 1964. 199-205.

-. Les Ébénistes parisiens du XIXe siècle (1795-1870) Leurs Oeuvres et leurs Marques. P.1965.

-. R., G. & C., Le décor de la chambre à coucher, du Consulat à la Restauration. Mme. Récamier, la reine Hortense, Mlle. Mars. B.S.H.A.F.1947-8. 9-17.

-. La Décoration et l'Ameublement de la chambre de Mad. Récamier sous le Consulat. G.B.A.I: 40. 1952. 175-192. II: 45. 1955. 299-312.

Lefuel O., Percier et Fontaine. Connaissance des Arts 1954. no.8. 29 sq.

-. Les Grands Orfèvres de Louis XIII à Charles X. ed. Connaissance des Arts P.1965.

-. H., Georges Jacob, Ébéniste du XVIIIe siècle à Paris. P.1923.

-. François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter, Ébéniste de Napoléon Ier et de Louis XVIII. P. s.a. (1925).

Lemonnier H., Charles Percier. Journal des Savants 1932 no.4.

Lenoir A., Musée des Monuments français. P.1800-8. 8 t.
t.1 - 1800. t.2 - 1801. t.3 - 1803. t.4 - 1805.
t.5 - 1806. t.6 - & Suppl.

Le Roy J.D., Histoire de la disposition et des formes différentes que les Chrétiens ont données à leurs Temples depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous. P.1764.

-. Observations sur les édifices des anciens peuples. P.1767.

Lescure de, Histoire du Château de la Malmaison. Histoire, description, catalogue des objets exposés par M. de Lescure sous les auspices de S.M. l'Impératrice. P.1867.

- Marmottan P., Le Style Empire. P.1925-30. 3 t.
- Mazois F., Le Palais de Scaraus ... P.1819.
- Meeks C.L.V., Italian Architecture 1750-1914. New Haven 1966.
- Moreau C., Fragments et Ornements d'Architecture dessinés à Rome d'après l'antique. P. s.a. (1800).
- Morel d'Arleux L., Les voyages en Italie de Fontaine, Percier et Bernier d'après leurs carnets de notes. B.S.H.A.F. 1934. 88 sq.
- Musgrave C., Adam and Hepplewhite and other Neo-Classical Furniture. L.1966.
- Normand L., Paris moderne ou Choix de Maisons construites dans les nouveaux quartiers de la Capitale et dans ses Environs P. t.1 - 1837. t.2 - 1843. (Lüttich s.a.).
- Oechslin W., Pyramide et Sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIII^e siècle et ses sources italiennes. G.B.A.77. 1971. 201 sq.
- Ottomeyer H., Autobiographies d'architectes parisiens 1759-1811. Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France 1971. 141-206.
- Percier C. & Fontaine P.F.L., Palais, Maisons et autres Edifices modernes, dessinés à Rome. P.1798 (1830).
- Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc. etc., composés par C.Percier et P.-F.-L.Fontaine et exécutés sur leurs dessins. P.1801-1812 (1827)
 - Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs mesurées et dessinées par P. & F. P.1809-12 (13) (1824).
 - Résidences de Souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de Souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie. P.1833 Tafelband fol. Textband 4^o.
 - Journal des Monuments de Paris, envoyé par Fontaine à l'Empereur de Russie, dans les années 1809, 1810, 1811, 1814 et 1815. P. s.a. Tafelband u. Textband.
 - Journal des Monuments de Paris ... Complément de A.Vueflart. P.1892.

Pérouse de Montclos J.M., Etienne-Louis Boullée. Architecture. Essai sur l'art. P.1968.

-. Etienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire. P.1969.

Peyre A.F., Oeuvres d'architecture P.1818.

-. M.J. Oeuvres d'architecture P.1765.

Pigler A., Barockthemen. Budapest 1956. 2 t.

Ponce N., Arabesques antiques de Bains de Livie et de la villa Adrienne avec les plafonds de la Villa Madame, peints d'après les dessins de Raphaël. P.1789.

Praz M., Gusto neoclassico. Firenze 1940.

Quatremère de Quincy A.C., Rapport sur les arts P.1797.

-. Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts à l'Institut. P.1834.

Raoul-Rochette D.R. (genannt) Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Ch. Percier. lue 3.10.1840 Académie des Beaux-Arts Institut royal de France. t.10. 1839-43. 24-59.

-. Percier sa vie et ses ouvrages. Revue des Deux-Mondes. 24. 1840. 246-268.

Reau L., La Décoration de l'Hôtel Grimod de la Reynière d'après les dessins de l'architecte Kamsetzer. B.S.H.A.F.1937. 7-16.

Rosenau H., Boullées treatise on architecture; a complete presentation of the "Architecture, essai sur l'art" which forms part of the Boullée papers (Ms 9153) in the Bibliothèque Nationale Paris. L.1953.

-. French Académie Architecture c. 1774-90. Journal of the Royal Institute of British Architects. 57. 1959. 56-61.

-. The Engravings of the Grands-Prix of the French Académie of Architecture. Architectural History. 3. 1960. 17-173.

Samoyault J.P., Furniture and Objets designed by Percier for the Palace of Saint-Cloud. Burlington Magazine. Juli 1975. 457-65.

Scabolesi H., Martin-Eloy Lignereux, Ébéniste illustre sous le Consulat. Un meuble signé de Lignereux au Musée des arts décoratifs de Budapest. Acta Historia Artium. 8. 1962. 279-298.

- . Meubles français en Hongrie. Budapest 1964.
- Schefer G., Le Style Empire sous Louis XV. G.B.A. 18.
1897. 481-492.
- Schneider R., Quatremère de Quincy et son intervention
dans les arts (1788-1830). P.1910.
- . L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy
(1805-1823) P.1910.
- Scott B., Bagatelle, folie of the comte d'Artois.
Apollo 1972. 476-85.
- Seling H., The genesis of the Museum. Architectural Review.
141. 1967. 103 sq.
- Stern J., A l'ombre de Sophie Arnould F.-J.Bélanger,
architecte des Menus-Plaisirs. Premier architecte du
comte d'Artois. P.1930. 2 t.
- Stillman D., Robert Adam and Piranesi. Essais in the
History of Architecture presented to R.Wittkower. ed.
D.Frazer. L.1967. 197-206.
- Symmons S., French Copies after Flaxmans Outlines.
Burlington Magazine 1973. 591 sq.
- Tatarkiewicz W., O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku.
Warschau 1966.
- Valery A.C.P., "Percier" Artikel. Biographie universelle
ed. L.G.Michaud. Supplément 1844. 425-432 und 2. ed.
s.a. t.23.
- Vaquier J., Le Style Empire. P.1912. 2 t.
- Verlet P., French royal furniture. L.1963.
- Vincent E., ed. Restauration des monuments antiques par
les architectes pensionnaires de l'Académie de France
à Rome depuis 1788 jusqu'à nos jours. P.1877. t.1.
- Vitruvii De Architectura Libri Decem.
- Vogt A.M., Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugel-
idee. Basel-Stuttgart 1969.
- . Russische und französische Revolutionsarchitektur.
Köln 1974.
- Watkin D., Thomas Hope and the Neo-Classical Idea.
L.1968.
- Werner P., Pompei und die Wanddekorationen der Goethe-
zeit. M.1970.

- Wiebenson D., Sources of Greek Revival Architecture.
L.1969.
- Wildenstein D. & G., Documents complémentaires, un
catalogue de l'oeuvre de Louis David. P.1973.
- Winckelmann J.J., Geschichte der Kunst des Altertums.
Dresden 1764.
- Wollin N.G., Gravures originales de Desprez. Malmö 1933.

ABBILDUNGEN

F. = Feder

lav. = laviert

aq. = aquarelliert

Ill. = Abbildung in

- 1 Anonym "Coupe Centrale et le front de l'intérieur de l'Ecole Royale Gratuite de dessin" Kupferstich B.A.A. Vm 2 Ornaments fig.1.
- 2 nach Lhullier. Akanthusfries. Stich in Crayonmanier. B.A.A. Vm 2 Ornaments fig.1o2.
- 3 nach Lhullier. Akanthusgroteske. Kupferstich. B.A.A. Vm 2 Ornaments fig.2o4.
- 4 nach Peyre M.A. "Projet d'une Cathédrale - Élévation - Perspective" Kupferstich. Oeuvres d'architecture. P.1765 fig.14.
- 5 -. "Maison de Plaisance Bâtie à Paris sur le nouveau Boulevard" - Folie Neubourg. Kupferstich Loyer. Oeuvres d'Architecture 1765 fig.2.
- 6 Peyre A.F. Fassadenaufriss Schloss Koblenz. F. aq. Staatsarchiv Koblenz.
- 7 -. Entwurf einer Türrahmung für das Schloss Koblenz. F. lav. Staatsarchiv Koblenz.
- 8 -. Querschnitt des Treppenhauses Schloss Koblenz. F. aq. sig. Staatsarchiv Koblenz.
- 9 -. "partie des arabesques du plafond de la Salle d'Audience" für Koblenz. F. aq. sig. Staatsarchiv Koblenz.
- 10 Percier. Grundriss Maison d'un Prince. F. lav. B.E.B.-A.
- 11 Percier. Aufriss Maison d'un Prince. F. lav. B.E.B.-A.
- 12 nach Ledoux. "Elévation du Pavillon de Louveciennes ..." Kupferstich. L'architecture P.18o4 t.2 fig.333.
- 13 nach Palladio. "Villa Emo, plan, compared to Palladio's project". Ill. Ackermann J.S., Palladio. Harmondsworth 1966 fig.91.
- 14 nach Henry. "Salle de spectacle des jeunes artistes, Boulevard du Temple". Ill. Hauteceur t.4. 1952 fig.276.

- 15 nach Sobre. "Château de Plaisance". Ill. Rosenau 1960 fig.79-80.
- 16 nach Sobre. "Château de Plaisance". Ill. Rosenau 1960 fig.81-2.
- 17 Percier. Skizze des Grundrisses der Ménagerie. F. lav. B.E.B.-A.
- 18 Percier. Skizze des Grundrisses des Pavillons der Ménagerie. F. lav. B.E.B.-A.
- 19 Percier. Skizze des Querschnittes des Pavillons der Ménagerie. F. aq. B.E.B.-A.
- 20 Percier. Skizze des Aufrisses des Pavillons der Ménagerie. F.aq. B.E.B.-A.
- 21 Percier. Detail des Aufrisses des Pavillons der Ménagerie. F. aq. B.E.B.-A.
- 22 Percier. Grundriss der Ménagerie. F. lav. B.E.B.-A.
- 23 Percier. Detail des Aufrisses des Pavillons der Ménagerie. F. aq. B.E.B.-A.
- 24 Percier. Detail des Aufrisses des Pavillons der Ménagerie. F. aq. B.E.B.-A.
- 25 Percier. Detail des Querschnittes des Pavillons der Ménagerie. F. aq. B.E.B.-A.
- 26 Percier. Ménagerie in Rom. F. lav. B.I. Ms 1008. 48e.
- 27 Percier. Skizze des Grundrisses und Querschnittes des Amphitheaters der Ménagerie. F. lav. B.E.B.-A.
- 28 Percier. Querschnitt des Amphitheaters der Ménagerie. F. lav. B.E.B.-A.
- 29 nach Ligorio. "Ornithon sive Aviarium M. Varronis Pyrro Ligorio Neap. Inv." Ill. Lafreri A. Speculum Romanae magnificentiae R. 1559 fig. 126.
- 30 anonym. Plan des Ménageriepavillons in Versailles. F. lav. B.N.Est.Va 78f.
- 31 Aveline. "Vüe et perspective du Salon de la Ménagerie de Versailles ..." Kupferstich B.N.Est.Va 78f.
- 32 nach Paris. "Plan de l'Edifice Antique connu sous la nom de Temple de Seraphis à Pouzole". Kupferstich Chaussard. Ill. St. Non. Voyage pittoresque ... P.1789. t.2.129.

- 33 Doucet. Grundrisskizze eines Pavillons in einer Anlage.
F. lav. B.E.B.-A.
- 34 Crucy. Querschnitt eines Pavillons. F. lav. B.E.B.-A.
- 35 Herbelot. Querschnitt eines Pavillons. F. lav. B.E.B.-A.
- 36 Lussault. Grundriss für Fête publique - Anlage. F. lav.
B.E.B.-A.
- 37 Guerne. Grundriss für Fête publique - Anlage. F. lav.
B.E.B.-A.
- 38 Guerne. Aufriss des Pavillons für Fête publique. F. lav.
B.E.B.-A.
- 39 Masse. Skizze eines Aufrisses für Fête publique sur la
Rivière. F. lav. B.E.B.-A.
- 40 nach Vaudoyer. Grundriss einer Ménagerie. Stich Prieur
Ill. G.-P.I. cah.3 fig.6.
- 41 nach Vaudoyer. Grundriss und Aufriss des Pavillons für
eine Ménagerie. Stich Prieur Ill. G.-P.I. cah.4 fig.1.
- 42 nach Moitte. Grundriss einer Ménagerie. F. M.A.D. CGF 26
Fonds Peyre no.321.
- 43 (Moreau) Aufriss einer Ménagerie. F. aq. B.A.A. OA 563.
- 44 (Moreau) Querschnitt einer Ménagerie. F. aq. B.A.A. OA
569.
- 45 nach Percier. Grundriss für "château de plaisance ..."
F. M.A.D. CGF 26 Fonds Peyre no.14.
- 46 nach Percier. Detail des Pavillons des Grundrisses für
"château de plaisance" F. cf. supra 45.
- 47 nach Boullée und Anonymus. Drei Grundrisse für Pavillons
F. M.A.D. CGF 26 Fonds Peyre no.401.
- 48 Anonym. Grundrisse für eine Anlage und Pavillon. F.
M.A.D. CGF 26 Fonds Peyre no.402.
- 49 Vaudoyer. Grundriss, Aufriss, Querschnitt eines Pavillons.
F. lav. B.E.B.-A.
- 50 nach Percier. Grundriss Orangerie. Stich Prieur. Ill.
G.-P.I. cah.16 fig.5.
- 51 nach Percier. Querschnitt und Aufriss einer Orangerie.
Stich Prieur. Ill. G.-P.I. cah.16 fig.6.
- 52 Le Roy. Grundriss einer Orangerie. F. lav. B.E.B.-A.

- 53 Ansicht vom Lac des Suisses der Orangerie in Versailles.
- 54 nach Percier. Rekonstruktion des Fortunatempels in Praeneste. F. Kopie Donaldson. Royal Institute of British Architects.
- 55 Delafosse. Aufriss einer Orangerie. F. lav. M.A.D. Dessins originaux t.3 fig.3c.
- 56 Gartenfassade der Folie St. James in Neuilly von Bélanger.
- 57 Detail der Loggia der Gartenfassade der Folie St. James.
- 58 nach Percier. Grundriss einer Grotte. Stich Prieur. Ill. G.-P.I cah.13 fig.3.
- 59 nach Percier. Querschnitt und Aufriss einer Grotte. Stich Prieur. Ill. G.-P.I cah.13 fig.4.
- 60 Percier. Grundriss der Villa Aldobrandini. F. aq. B.I. Ms 1009. 84.
- 61 Percier. Aufriss der Grotte der Villa Aldobrandini. F. aq. B.I. Ms 1009. 85.
- 62 nach Peyre A.M. "Cascade et Grotte" Aufriss und Querschnitt. Stich Loyer. Ill. Oeuvres d'architecture P.1765 fig.15.
- 63 Paris. Aufriss "corps du feu d'artifice". Ill. Gruber A.C. 1972 fig.87.
- 64 Percier. Skizze des Grundrisses einer Akademie. F. lav. B.E.B.-A.
- 65 -. Skizze des Querschnittes und Aufrisses einer Akademie. F. lav. B.E.B.-A.
- 66 -. Grundriss einer Akademie. F. lav. B.E.B.-A.
- 67 Piranesi. "Pianta di ampio magnifico Collegio ..." Stich. Ill. Harris 1967 fig.1.
- 68 nach Peyre M.J. "Plan d'un bâtiment qui contiendrait les Académies et tout ce qui est nécessaire à l'éducation de la jeunesse". Stich Loyer. Oeuvres d'architecture P.1765 fig.3.
- 69 -. cf. supra "Coupe ... Élévation" fig.4.
- 70 nach Gisors. Grundriss eines Museums. Stich Prieur. Ill. G.-P.I. cah.1 fig.1.
- 71 -. Aufriss und Querschnitt eines Museums. Stich Prieur. G.-P.I cah.1 fig.2.
- 72 nach Delannoy. Grundriss eines Museums. Stich Prieur. G.-P.I cah.1 fig.3.

- 73 -. Aufriss und Querschnitt eines Museums. Stich Prieur.
Ill. G.-P.I cah.1 fig.4.
- 74 nach Viel. Aufriss "Monument consacré à l'histoire naturelle". Stich Taraval G. publ. P.1779 fig.2.
- 75 Le Geay. Entwurf eines Tempiettos und Vignette. Stich.
B.N.Est. Ha 35a.5.
- 76 Labacco. Libro appartenente a l'architettura. R.1559
fig.6 Rekonstruktion des Hadrianeums. Stich.
- 77 (De Wailly) Projekt einer Kolonnadenbekrönung für das
Pantheon in Paris. F. lav. M.A.D. Dessins originaux
t.55. 44.
- 78 Desprez. Skizze des Grundrisses eines Bades. F. lav.
B.E.B.-A.
- 79 -. Skizze des Querschnittes und Aufrisses eines Bades.
F.lav. B.E.B.-A.
- 80 Piranesi. Le Antichità Romane. R.1756 t.1. 76 F.222.
Stich.
- 81 -. cf. supra Detail: Basilica opimia no.181.
- 82 nach Ligorio. "plan antique - de Pirro Ligorio" F. anonym
M.A.D. CGF 28 Fonds Peyre no.197.
- 83 Maju. Grundriss und Aufriss eines Museums. F. lav. B.E.
B.-A.
- 84 nach Paris. Tempel von Nocera. Stich. Ill. St. Non.
Voyage pittoresque ... P.1789. t.2 no.96.
- 85 Boullée. Aufriss eines Museums "1783". F. lav. B.N.Est.
Ha 56. 26.
- 86 -. Grundriss eines Museums. F. lav. B.N.Est. Ha 56. 24.
- 87 -. Querschnitt eines Museums. F. lav. B.N.Est. Ha 56. 28.
- 88 Desprez. Grundriss der Anlage eines "Magnifico Palazzo ...
della Giudicatura". F. lav. Accademia di San Luca.
Rom.
- 89 -. cf. supra Querschnitt und Aufriss.
- 90 -. cf. supra Grundriss des Justizpalastes.
- 91 nach Percier. Grundriss und Aufriss eines "Institut". Stich
C.Normand. Ill. Durand J.N.L. Précis de leçons d'archi-
tecture ... P.1809 t.2. 3e partie fig.9.

- 92 Anonym. Grundriss einer Variante der Akademie Perciers.
F. M.A.D. CGF 26 Fonds Peyre no.48.
- 93 -. Querschnitt einer Variante der Akademie Perciers. F.
M.A.D. CGF 26 Fonds Peyre no.62.
- 94 Boullée. Aufriss eines Palais national. F. lav. B.N.Est.
Ha 56. 11.
- 95 -. Grundriss eines Palais national. F. lav. B.N.Est.
Ha 56. 10.
- 96 -. Querschnitt eines Palais national. F. lav. B.N.Est.
Ha 56. 12.
- 97 nach Lefevre. Grundriss einer Bibliothèque. Stich Prieur.
Ill. G.-P.I cah.10. pl.3.
- 98 Fontaine. Korinthischer Fries. F. lav. A.A.B.-A. Carton
B 2o.
- 99 -. Grundriss eines Kenotaphen. F. lav. B.E.B.-A.
- 100 -. Aufriss eines Kenotaphen. F. lav. B.E.B.-A.
- 101 -. Querschnitt eines Kenotaphen. F. lav. B.E.B.-A.
- 102 -. Detail cf. supra 101.
- 103 -. Detail cf. supra 101
- 104 -. Detail cf. supra 101
- 105 nach Desprez. "PROJET d'un Temple funéraire Destiné
à honorer les Cendres des ROIS et des Grands Hommes".
Stich G.Taraval. Ill. Wollin N.G.1933 fig.9-11.
- 106 Jardin "Élévation en Perspective d'une Chapelle Sépulcrale"
Ill. Harris 1967 fig.30.
- 107 Rousseau. Aufriss einer Grabkapelle. F. lav. B.E.B.-A.
- 108 Moreau. Ansicht einer Grabpyramide. Stich. B.N.Est. Ha
35a. 53.
- 109 Dufourny. Aufriss einer Grabanlage für Henry IV. F. lav.
B.E.B.-A.
- 110 Boullée. Aufriss eines Kenotaphes für Newton "1784" F.
lav. B.N.Est. Ha 57. 6.
- 111 -. Ansicht einer Grabanlage für Turenne. F. lav.
B.N.Est. Ha 57. 23.
- 112 -. Ansicht eines konischen Kenotaphen. F. lav. B.N.Est.
Ha 57. 22.

- 113 -. Querschnitt eines konischen Kenotaphen. F. lav. B.N. Est. Ha 57. 21.
- 114 Fontaine. Detail cf. supra 99.
- 115 nach Ledoux. Gefängnis für Aix-en-Provence. Stich. Ill. l'Architecture 1804 t.2. 189.
- 116 nach Moreau. Querschnitt und Ansicht eines Kenotaphen. Stich Prieur. Ill. G.-P.I cah.1 fig.11.
- 117 Percier. Grundrisse des Konservatorenpalastes und eines "salle de botanique". Blei. M.A.D. CGF 38 Calques Percier nicht paginiert.
- 118 Percier. Grundriss eines Vortragsaales. Blei. M.A.D. CGF 38 Calques Percier.
- 119 nach Legrand & Molinos. "Amphithéâtre ..." Stich. Ill. J.C.Krafft & N.Ransonette. Recueil des plus beaux monuments anciens et modernes. P.1812 fig.101.
- 120 anonym. Grundriss einer Akademie. F. aq. B.N.Est. Hd 199.
- 121 nach Gondoin. Grundriss der École de Chirurgie, Paris. Ill. Hauteceur 1952 t.4. fig.119.
- 122 nach Dufourny. Aufriss des Pavillons des botanischen Gartens, Palermo. Ill. Hauteceur 1953 t.5 fig.162.
- 123 Percier. Nischen von der Trajanssäule. Blei. B.I. Ms 1007. 12a.
- 124 -. Aufriss und Querschnitt der Trajanssäule. F. lav. B.E.B.-A. D 16-547. fig.2.
- 125 -. Sockelrelief der Trajanssäule. F. lav. ibid. fig.3.
- 126 -. Profile der Trajanssäule. F. lav. ibid. fig.7.
- 127 -. Kapitell der Trajanssäule. F. lav. ibid. fig.8.
- 128 (Percier) Grundriss der Villa Laurentiana. F. aq. B.N.Est. Hd 204.
- 129 Renard. Grundriss eines Landhauses bei Pompei. St.Non. Voyage pittoresque ... P. 1781 t.2 fig.79.
- 130 Desprez. Ansicht des Hofes eines Landhauses bei Pompei. ibid. fig.80.
- 131 Castell R. Villas of the Ancients. L.1728 t.2.28. The plan of the first floor of the Laurentinum.
- 132 Grabmal Drouais in Santa Maria in Via Lata, Rom.

- 133 Detail des Grabmals Drouais in Santa Maria in Via Lata, Rom.
- 134 Percier. Entwurf des Grabmals Drouais. F. lav. B.I. Ms 1006. 137v.
- 135 Percier. Grabmal Drouais. Blei. Louvre Cab.dess. RF 5279 Album Lenoir fig.84.
- 136 Percier. Figur der Pictura vom Grabmal Drouais. Blei M.A.D. CGF 38 Calques Percier.
- 137 Grabmal Comtesse d'Albany in Santa Croce, Florenz.
- 138 Grabmal Michelangelos in Santa Croce, Florenz.
- 139 Percier. Medaillon mit Allegorien der drei Künste. F. lav. B.I. Ms 1006. 1v.
- 140 nach Pretiado. Allegorie der drei Künste. Stich Giradoni. Ill. In Lode delle belle arti 12. 6. 1786 Frontispiz.
- 141 nach Cheron. Raphael und die drei Künste. Stich Tardieu. Ill. VII Tabulae Raphaelis Urbin. L. s.a. Frontispiz B.N.Est. E 4.
- 142 Percier. Schreibende Nike von der Trajanssäule. Blei. B.I. Ms 1007. 19.
- 143 (Percier) Grundriss einer Villa. F. aq. B.N.Est. Hd 207.
- 144 Grabmal für Clemens XIII. Canova in St. Peter Rom. Photo Alinari.
- 145 nach Percier. "Maison d'un artiste". F. lav. Lecointe coll. L.Paris.
- 146 nach Percier. "Maison d'un artiste". F. lav. Lecointe. coll. L. Paris.
- 147 Percier. Altarfragment aus dem Mus. Pio-Clementino. Blei. B.I. Ms 1011. 71.
- 148 -. Relieffragment aus den Gärten des Palazzo Colonna. Blei. B.I. Ms 1007. 35.
- 149 -. Veduten der Gärten des Palazzo Colonna. Blei. B.I. Ms 1007. 28.
- 150 -. Verschiedene römische Altäre. F. lav. B.I. Ms 1006.12.
- 151 -. Eine Tür der Villa Borghese. F. aq. B.I. Ms 1008. 47.
- 152 -. Ansicht der Villa Panfili. Blei. B.I. Ms 1009. 12.
- 153 -. Skulptur- und Architekturfragmente. Blei. Soanés Museum London. Album Flaxman.

- 154 -. Skulptur- und Stuckfragmente. F. lav. B.I. Ms 1006.
137v.
- 155 -. Skizzen von Objekten aus dem Mus. Pio-Clementino
B.I. Ms 1011. 40.
- 156 Piranesi. Vasi, Candelabri, Cippi R.1770 t.1 Frontispiz
F. 601a. Stich.
- 157 Percier. Reliefs der Villa Albani. F. aq. B.I. Ms 1008.
87.
- 158 -. Dreifuss aus dem Capitolinischen Museum. Blei. B.I.
Ms 1006. 10.
- 159 -. Antike ^Marmorthrone. F. lav. B.I. Ms 1007. 45.
- 160 -. Sarkophag aus der Villa Borghese. Blei. B.I. Ms 1008. 36.
- 161 -. Stuckfragmente vom Kolosseum. F. lav. B.I. Ms 1006. 75.
- 162 -. Details des Apsismosaiks von St. Clemente. F. lav. B.I.
Ms 1006. 79.
- 163 -. Ambo von S. Lorenzo. Aq. B.I. Ms 1009. 51.
- 164 -. Osterleuchter und Langhauswand von St. Paolo fuori le
mura. F. lav. B.I. Ms 1009. 43.
- 165 -. Loggia und Hof des Casino Pio IV. F. aq. B.I. Ms 1011.
119.
- 166 -. Wanddekorationen des Casino Pio IV. F. aq. B.I. Ms 1011.
123a.
- 167 -. Hof der Villa Giulia. F. lav. B.I. Ms 1008. 16.
- 168 -. Wanddekorationen der Villa Giulia. F. aq. B.I. Ms 1008.
10.
- 169 -. Wanddekorationen Vatikan. F. aq. B.I. Ms 1011. 198.
- 170 -. Deckendekorationen Vatikan. F. aq. B.I. Ms 1011. 58.
- 171 -. Dekorationsdetails Vatikan. F. lav. aq. B.I. Ms 1011.
32.
- 172 -. Saal der Villa Madama. F. aq. B.I. Ms 1009. 33.
- 173 -. Deckendekorationen der Villa Madama. F. aq. B.I. Ms
1009. 31.
- 174 -. Skizzen zur Innenausstattung der Villa Albani. Blei.
B.I. Ms 1008. 106.

- 175 -. Saal der Villa Albani. Blei. B.I. Ms 1008. 33r.
- 176 -. Rückwand der Kolonnade der Villa Albani. F. aq. B.I.
Ms 1008. 74.
- 177 -. Galerie und Saal der Villa Borghese. F. aq. B.I. Ms 1008.
37.
- 178 -. Ägyptischer Saal der Villa Borghese. B.I. Ms 1008. 43.
- 179 Stuhl für den Ägyptischen Saal der Villa Borghese. Ill.
Exp. L. 1972 no.1674 fig.152.
- 180 Obere Galerie der Villa Borghese.
- 181 Percier. Saal XIX der Villa Borghese. F. B.I. Ms 1008.
47v.
- 182 Saal XIX der Villa Borghese.
- 183 Decke des Saals XIX der Villa Borghese.
- 184 Saal XV der Villa Borghese.
- 185 Percier. Kamin des Saals XX der Villa Borghese. F. lav.
B.I. Ms 1008.47.
- 186 Gabinetto delle Maschere. Vatikanische Museen.
- 187 Percier. Treppe des Museo Pio-Clementino. F. lav. B.I.
Ms 1011. 56.
- 188 -. Zwei Grundrisse und Ansicht der Villa Madama. F. lav.
aq. B.I. Ms 1009. 27.
- 189 nach Percier. Loggia und Hof des Casino Pio IV. Radierung
Bonnard/Niquet. Ill. Percier & Fontaine. Maisons de
Plaisance ... P. 1809 fig.38.
- 190 -. Aufgang zur Villa Farnesina. Radierung Bonnard/Duparc.
ibid. fig.31.
- 191 -. Fragmente aus den Gärten der Villa Borghese. Radierung
Pauquet. ibid. fig.20.
- 192 -. Grundriss der Villa Albani. Radierung Bonnard ibid.
fig.2.
- 193 -. Vedute der Villa Borghese. Radierung Pillement/De la Por-
te/Niquet. ibid. fig.23.
- 194 -. Vedute des Arethusabrunnens der Villa d'Este. Radierung
Pillement/Duparc ibid. fig.61.
- 195 -. Vedute der Ruinen der Villa Sacchetti. Radierung
Pillement/Duparc ibid. fig.43.

- 196 -. Rekonstruktion der Villa Sachetti. Radierung Testard
ibid. fig. 39 bis.
- 197 Percier. Palais, maisons et autres édifices modernes de
Rome. P.1798 Frontispiz Cahier XIII. Stich fig.74.
- 198 nach Fontaine. Vestibül des Palazzo Farnese. Stich.
Percier. ibid. fig.43.
- 199 nach Bernier. Grundrisse und Aufrisse von zwei Palästen
in der Strada del Borgo Vecchio und des Vicolo de
Balestrari Rom. Stich. Percier ibid. fig.2.
- 200 Bernier. Aufriss und Grundriss des "palais giraud Strada
"borgo novo" F. B.I. Ms 538o. 8.
- 201 Percier. Palais, maisons et autres édifices modernes à
Rome. P.1798. Frontispiz "IIIe cahier" Stich. fig.14.
- 202 -. Frontispiz "VIe cahier" Stich ibid. fig.32.
- 203 nach Fontaine. Vedute des Hofes eines Hauses. Stich Percier.
ibid. fig.18.
- 204 -. Vedute des Vestibüls des Palazzo Corsini. Stich Percier
ibid. fig.85.
- 205 -. Ansicht des Innern von "... S.Lorenzo fuori della mura"
Stich Percier ibid. fig.100.
- 206 -. Frontispiz "XVIe cahier" Stich. ibid. fig.92.
- 207 nach Fontaine. Vestibül des Palazzo Farnese. Stich Percier
ibid. fig.43.
- 208 Gagneraux "Le Boete de Pandora ... Romae 1792". Stich
B.N.Est. De 57 b. no.7.
- 209 Percier. Deckenfelder und Kapitell. Blei. B.I. Ms 1009.
114a.
- 210 -. Acht Grundrisse von Treppenhäusern in Genua. F. aq.
B.I. Ms 1010. 28o.
- 211 -. Querschnitt der Basilika von Padua. F. aq. B.I. Ms
1019. 5.
- 212 -. Ansicht der Basilika von Vicenza. F. lav. B.I. Ms 1019.
17.
- 213 -. Querschnitt der Basilika von Brescia. F. aq. B.I.
Ms 1019. 29.
- 214 -. Titelblatt "Décorations tirées de plusieurs salles du
palais du T à Mantue ...". F. lav. B.I. Ms 1018. 1.

- 215 -. Skizzen von verschiedenen Dekorationsmotiven des Palazzo del Te Mantua. F. B.I. Ms 1010. 218.
- 216 -. Saal des Palazzo del Te Mantua. F. aq. B.I. Ms 1018. 15.
- 217 -. Wanddekoration des Palazzo del Te Mantua. F. aq. B.I. Ms 1018. 14.
- 218 -. Entwurf "idée d'un Tombeau égyptien demandée par Monsieur De Laborde le 15. 8bre. 1791". rote Kreise. B.I. Ms 5830. 46.
- 219 nach Maclaurin. Friedhofsportal St. Sulpice Paris. Stich. Ill. Détournelle an XIII fig.61.
- 220 Fassade der Chapelle expiatoire Paris.Boul. Haussmann.
- 221 Percier. Siebzehn Bordürenentwürfe. F. lav. M.A.D. A 6378. 1-17.
- 222 nach Duplessis. "Assassinat du député Ferraud dans la Convention nationale" Stich Berthault. Ill. Collection complète des tableaux historiques de la révolution française P. s.a. (1802) t.2 fig.115.
- 223 nach Monnet "Journée du 1. Prairal de l'an III Ferraud, Représentant du Peuple assassiné dans la Convention nationale". Stich Helman. Ill. Principales journées de la Révolution. B.N.Est. Ef 72. 26.
- 224 Detail ibid.
- 225 Percier. "Peintures exécutées dans divers Panneaux de la Chambre de Cit. V.". Stich. Recueil... 1801 fig.17 no.4.
- 226 -. "Candélabre exécuté à Paris pour Mme. B." Stich ibid. fig.39 no.4.
- 227 -. Grundrisse und Wandaufrisse eines Raumes. F. Fogg Museum Havard University,Cambridge Mass. no.1963. 147 fol.10.
- 228 -. Deckendekoration ibid. fol.11a.
- 229 -. Dekoration eines Bogenfeldes ibid. fol.9.
- 230 anonym. "Palais national du Conseil des 500" Stich. Ill. Hauteceur t.5. 1953 fig.76.
- 231 Percier. Innenausstattung des Palais Bourbon. F. aq. B.N.Est. Va 272c.
- 232 Tribünenrelief des Palais Bourbon. Ill. Janneau 1965. fig.17.

- 233 Percier. Reliefmedaillon. F. aq. Ill. Cat. Exp. Dessins français de 1750 à 1825. P. Louvre Cab. dess. 1972. fig.16.
- 234 Percier. "Fauteuil et Vases exécutés à Paris dans la Maison du Cit. D." Stich. Ill. Recueil ... 1801. fig.6.
- 235 -. "Tabouret en X exécuté à Paris et placé à St.C.(loud)" Stich. ibid. fig.39.
- 236 -. Trépied Vases et Frise exécutés à Paris chez Mr. M." Stich. ibid. fig.33.
- 237 Fontaine. "Rome sous les Empereurs". F. aq. coll. M. Paris.
- 238 -. Detail ibid.
- 239 -. "Cirque Massime et Palais des Empereurs". Detail ibid.
- 240 -. "Pont Aelie et Mausolée d'Adrien". Detail ibid.
- 241 Piranesi. Titelblatt - Il campo Marzio dell'antica Roma R. 1762. F. 429 Radierung.
- 242 Percier. "Eglise et Palais de la Riccia près Rome. restauration. 1785" F. lav. M.A.D. CGF 38.
- 243 -. "Eglise et place de larica pres rome architecture de Bernin". F. aq. B.I. Ms 1009. 105.
- 244 Fontaine. Loggia einer römischen Villa. F. aq. coll. D. Paris.
- 245 -. Architekturfragmente. F. aq. ibid.
- 246 -. Hof eines Hauses in der Strada felice. F. aq. ibid.
- 247 nach Fontaine. idem. Stich Percier. Ill. Palais, Maisons et autres Edifices modernes P.1789. fig.31.
- 248 Fontaine. Rekonstruktion eines Tempels auf dem Posilipo. F. aq. coll. A Paris.
- 249 -. Vedute des Bischofspalastes von Sisteron. F. aq. coll. M. Paris.
- 250 nach Ledoux/Fontaine. "Vue perspective du Palais Episcopal de Sisteron".Radierung Masquelier. Ledoux 1804 t.2. 193.
- 251 nach Ledoux/Fontaine. "Elévation de la Maison de Mr.Witt". Radierung Sellier. Ledoux 1804 t.2. 269.
- 252 (Fontaine) Bühnenbild mit einem Atrium. F. lav. Bibliothèque de l'Opéra Paris.

- 253 David. Schwur der Horatier. Ölbild. Louvre Paris.
- 254 Percier. "La place de la Bastille". F. aq. M.A.D.: D 2684.
- 255 Fontaine. Triumphtor zwischen dem Place de la Concorde und den Tuileriesgärten. F. lav. coll.D. Paris.
- 256 Percier. "La Place de la Révolution". F. aq. M.A.D.: D 2684.
- 257 -. "La Place des Invalides". F. aq. M.A.D.: D 2684.
- 258 -. "Le Champ de la Fédération". F. aq. M.A.D.: D 2684.
- 259 -. "Fête du Champs de Mars ..." F. Bibliothèque de l'Opéra Paris.
- 260 Fontaine. "décoration pour denis a corinthe". Blei. aq. coll.D - in "mia vita" Kopie, Paris.
- 261 -. Bühnenbild "pour l'opera d'orphée". F. aq. coll.D. Paris.
- 262 -. Bühnenbild mit Kolonnade. F. aq. B.A.A. coll. Masson.
- 263 -. "dans une décoration du théâtre argentina" F.lav. coll. D. Paris.
- 264 Percier. Bühnenbild eines Tempels für "Tarare". F. lav. Bibliothèque de l'Opéra Paris.
- 265 Fontaine. "chassis de cote pour la dernière décoration du ballet de Paris a l'opera". F. lav. coll. D. Paris.
- 266 -. "Décoration pour le ballet de psiche". F. lav. coll. D - in "mia vita" Kopie, Paris.
- 267 Blanchard. "Autel de la Patrie" und "Monument funèbre des guerriers Morts pour la Patrie". Ill. Monuments nationaux Élevés pour la Fête de la Fraternité, célébrée le 10 Août 1793. B.N.Est Ef 152.
- 268 anonym. "Fête du 14 Juillet 1790, ensemble avec l'arc de triomphe de Cellierier." Ill. Hauteceur t.5. 1953 fig.66.
- 269 nach Lahure. Grundriss eines bedachten Amphitheateters mit einem Triumphbogen. Stich. Détournelle G.-P.II fig. 24-6.
- 270 Percier. Ansicht des Schlosses von Écouen. F. lav. Mus. Vivinel Compiègne Ms 6022. 2.
- 271 -. Portal in Écouen. F. aq. ibid. fig.14.
- 272 -. Innenansicht des "Salle de Bal" Fontainebleau. F. aq. B.I. Ms 1c14. 10.

- 273 -. Innenansichten der Säle: Florenz Pal. Vecchio, Venedig Pal. Ducale, Rom Vatikan, Paris Hôtel de ville. F. lav. ibid. 45.
- 274 -. Innenansicht der Galerie François I. F. aq. B.I. Ms 1015. 2.
- 275 -. Deckensystem der Galerie de Diane. F. aq. B.I. Ms 1016. 5-6.
- 276 -. Giebelfeld des Dagobertgrabs in St. Denis. F. aq. Mus. Vivenel Compiègne Ms 6022-32.
- 277 -. Die Skulpturen des Dagobert, seiner Frau und seines Sohnes. F. aq. ibid. fig.35.
- 278 -. Wimperg des Dagobertgrabs. F. lav. ibid.34.
- 279 -. Aufriss des Dagobertgrabs. Stich. Ill. Lenoir t.1. 1800 fig.19 bis.
- 280 -. Fussbodenmosaïke in St.Denis. F. aq. Mus. Vivenel Compiègne Ms 6022. 39.
- 281 -. Altar und Mosaïke in St. Denis. F. aq. ibid. 38.
- 282 -. Details aus St. Denis. F. aq. ibid.40.
- 283 -. Skizzen nach Skulpturen in St. Denis. F. ibid.37.
- 284 -. Skizzen nach den Glasmalereien in St. Denis. F. ibid. 42.
- 285 -. Detailstudien nach der Porte rouge von Notre-Dame Paris. F. lav. B.I. Ms 1013.6.
- 286 -. Pilaster des Grabs Louis XII. F. lav. B.I. Ms 1012. 22.
- 287 -. Eingangssaal des Musée des Monuments français. Blei. ibid.34.
- 288 nach Biet. Grundriss des Musée des monuments français. Stich Normand fils. Mus. Carnavalet Paris. no.114 F.
- 289 Percier. Querschnitt des Cour du XVIeme siècle. Blei. Louvre. Cab. dess. R.F.5278.42.
- 290 -. Grundriss, Ansicht des Hofes und Durchblick durch Torbogen des Cour du XVIeme siècle. Stich. aq. ibid. 27.
- 291 -. Aufriss der Wand des Cour du XVIeme siècle. Stich aq. ibid.28.
- 292 -. Die Nikenreliefs Cellinis aus Anet. Blei. B.I. Ms 1012. 45.

- 283 -. Querschnitt des Cour du XVIeme siècle. F. aq. Louvre
Cab.dess. RF 5278. 29.
- 294 -. "Architecture syrienne ... 3eme cour ... 13eme
siècle". F.aq. ibid.39.
- 295 -. "Vue d'un des côtés de la salle du XIV siècle".
F.aq.ibid. RF 5279. 20.
- 296 -. Polychromiestudien aus der St. Chapelle Paris. B.I.
Ms 1012.50.
- 297 (Percier) Kenotaphentwurf für de l'Orme. F. lav. Louvre.
Cab.dess. RF 5280. 82.
- 298 Percier. Kenotaphentwurf für J.Goujon. Blei, F. ibid.70.
- 299 Lenoir. "Tombeau de Jean Goujon sculpteur célèbre.
Érigé l'an V R.F."Stich Percier. Lenoir 1802 t.3.116.
- 300 Percier. "Boiserie de la Chapelle de Gaillon". Stich.
Lenoir 1802 t.3. 94.
- 301 -. Frontispiz "seizième siècle". Stich. ibid.89.
- 302 -. Frontispiz "seizième siècle. seconde partie". Stich
Lenoir 1803 t.4. 132.
- 303 -. "Divers fragments d'architecture et ornements exécutés
à Écouen. F. lav. B.E.B.-A. no.31733.
- 304 -. Vue d'une porte de Jardin italien. F. lav. Louvre.
Cab.dess. R.F.1741.
- 305 -. Intérieur d'une fabrique italienne.F.aq. ibid. R.F.
3994.
- 306 -. Intérieur d'un palais romain. ibid. R.F. 31900.
- 307 -. "Vue perspective de la salle de la Venus au Musée
Napoléon. Stich aq. coll.A. Paris.
- 308 -. "Intérieur d'un monument consacré aux arts dans le
genre de ceux élevés pendant le XVIIe siècle". F.aq.
Louvre. Cab.dess. Inv.32269.
- 309 -. Greifenthron von den Türen von St. Peter. F. aq. B.I.
Ms 1011. 21v.
- 310 -. Marmormöbel aus dem Museo Pio-Clementino. F. aq. ibid.
90.
- 311 -. Loggia der Villa Madama. F. aq. B.I. Ms 1009. 29.

- 312 -. Rekonstruktion der "Galerie de la Reine dite de Diane".
F. aq. B.I. Ms 1016. 2.
- 213 nach Krafft. "Décoration de la chambre à coucher de
Madame Récamier par Berthault architecte". Stich
Ransonette. Ill. K.R.P. fig.91.
- 314 -. idem ibid. fig.92.
- 315 -. "Lits exécutés sur les dessins de différents Archi-
tectes". ibid. fig.90.
- 316 Bett im M.A.D.
- 317 Percier. Vue intérieure d'un Cabinet pour le Roi d'Espagne
exécuté à Paris. Stich aq. Ill. Recueil. M.A.D. no.
33716. 47 (im Original 61).
- 318 -. "Lit exécuté à Paris pour Mr. O..." Stich. Ill. Recueil
fig.25.
- 319 -. "Face laterale de l'Atelier de Peinture du C.J... à Paris"
Stich aq. coll. A. Paris (Recueil fig.2).
- 320 Boilly. Versammlung von Künstlern im Atelier Isabey's.
Ölbild. Louvre R.F. 1290 bis.
- 321 Photographie nach Boilly. Doppelporträt Percier und Fon-
taine. eingeheftet in "mia vita" Kopie coll. D. Paris.
- 322 Percier. "Vue perspective de l'Atelier de Peinture du
C.J... à Paris." Stich aq. coll. A. Paris (Recueil
fig.1).
- 323 -. "Plafond ... (idem)". Stich aq.
- 324 -. Skizzen zum Gespann des Apoll. F. M.A.D. CGF 36 Calques
Percier.
- 325 -. Skizzen zum Gespann der Diana. F. ibid.
- 326 -. "Villa Madama détails du Plafond de la grande chambre..."
F. lav. B.I. Ms 1009. 34.
- 327 -. Fauteuil et Vases exécutés à Paris dans la Maison du
C.D... Stich aq. Ill. Recueil. ed. Hessling coll. Decour fig.6
- 328 Thron Napoléons M.A.D. no.14421A
- 329 -. Cheminée exécutée à Paris pour le C.D..., Cheminée
exécutée chez Mr.D. à Paris ... Stich aq. M.A.D.
no.33716. 25 (Recueil fig.27, 9).
- 330 anonym. Entwurf einer Kommode. F. aq. M.A.D. Dessins
originaux t.106. no.6353 bis.

- 331 Percier. "Candélabre exécuté chez Mr.D. à Paris". Stich aq. M.A.D.no.33716. 11. (Recueil fig.23).
- 332 anonym. Katasterplan "rue de la Victoire no. 46 M.Latouillierie" A.N. F31 75 Ilot 15.
- 333 Percier. "Face latéral d'un petit Salon exécuté à Paris chez le C.C..." Stich aq. Recueil ed. Hessling coll. Decour fig.7.
- 334 La Mesangere. Meubles et Objets de Goût. P.18o2-35. fig.113.
- 335 Percier. Lustre exécuté dans la Maison du C. Ch... à Paris. Stich aq. M.A.D. no.33716.2 (Recueil fig.12).
- 336 Fontaine. "la maison de M. Gaudin à la chaussée d'antin". lav. coll.D. Paris.
- 337 Percier. "Chambre à coucher exécutée à Paris pour Mr. G..." Stich. Ill. Recueil. fig.36.
- 338 Relief über dem Portal der Kolonnadenfassade des Louvre.
- 339 Percier. Drei Wandaufrisse des Zimmers Mme. Gaudins. F. aq. coll.Lefuel Paris. Ill. M. Praz. L'Ameublement, Psychologie et évolution de la décoration intérieure. P.1964. fig.144.
- 340 Table à Thé exécutée à Paris pour M.G... Stich aq. M.A.D. 33716.7 (Recueil fig.44).
- 341 -. Lit exécuté à Paris pour Mr. O... Stich aq. M.A.D. no.33716. 36 (Recueil fig.25).
- 342 -. Ein Schlafzimmer. F. aq. coll. Lefuel. Ill. Lefuel O. 1954 fig.142.
- 343 -. "Trépied Vases et Frise exécutés à Paris chez Mr. M..." Stich. Recueil fig.33.
- 344 Piranesi. "Tripode antico di Bronzo che si conserva à Portici nel Museo Reale di Sua Maesta Il Re delle due Sicilie ..." Radierung. Ill. Vasi, candelabri et cippi. R.177o-8 t.1 F.642.
- 345 Percier. Die Decke der Loggia des Casino Pio IV. F. lav. B.I. Ms 1o11. 121.
- 346 -. "Lit exécuté à Paris pour M.M..." Stich aq. M.A.D. 33716. 34 (Recueil fig.19).
- 347 -. Vorprojekt des Zimmers für Mme. Moreau. F. aq. M.A.D. no.29. 285.

- 348 -. Entwurf eines Bettes mit Baldachin. F. aq. Fogg Museum
no. 1963. 147 nach Photo der Witt Library - Courtauld
Institute London.
- 349 Bett in den Papstzimmern von Fontainebleau.
- 350 Bett, Dreifuss und Konsoltisch in den Papstzimmern des
Schlosses von Fontainebleau.
- 351 Percier. "Petite table de travail renfermant une
Cassolette exécutée pour Me. M. à Paris", "Table
de nuit exécutée à Paris pour Me. M. par les
frères Jacob". Stich. Recueil fig.23.
- 352 Nachttisch in Schloss Rambouillet. Ill. D. Ledoux-Lebard
1965 fig.LVII.
- 353 Konsoltisch in den Papstzimmern des Schlosses von Fon-
tainebleau.
- 354 Percier. "Boudoir de Mme. M. exécuté à Paris". Stich
aq. M.A.D.33716. 31. (Recueil fig.60)
- 355 -. "Pendule exécutée pour le C.G. en Espagne". Stich aq.
Recueil ed. Hessling coll. Decour fig.8.
- 356 Tintenfass aus schwarzem, vergoldetem Bisquit. Mus.
Manufactur Sèvres Inv. Mnc 13.020.
- 357 Stutzuhr aus weissem, vergoldetem Bisquit. ibid. Inv.
Mnc 13.022.
- 358 Percier. Jardinière ou Table à Fleurs exécutée pour le
C.W.en Suede, Plan et Coupe de la Table indiquée à
la Planche précédente. Stich aq. M.A.D. no.33716.20
(Recueil fig.10, 11).
- 359 -. Jardinière exécutée pour Mr. de Ex. à Paris. M.A.D.
no.33716.23. (Recueil fig.54)
- 360 -. "Vue perspective de la Chambre à coucher du Cit.V.
à Paris". Stich aq. Recueil ed. Hessling coll. Decour
fig.13.
- 361 -. "Nos. 1.2.3.4. Peintures exécutées^c dans divers panneaux
de la Chambre du Cit.V." Stich aq. Recueil ed. Hessling
coll. Decour fig.16.
- 362 Mahagonibett von Jacob frères in der Sammlung Duval. Ill.
Marmottan 1925 t.3 fig.27.
- 363 Percier. "Fauteuil et Siège à deux places, exécutés à
Paris, pour M. le Ct. de S. en Russie". Stich. Ill.
Recueil fig.29

- 364 -. Cheminée exécutée sur un fond en glace dans la
Galerie du P. ce S... en Pologne. Stich aq. M.A.D.
no.33716. 43 (Recueil fig.31).
- 365 -. Façades de la Chambre à Coucher de Mr. le Comte de
Z... en Pologne. Stich aq. M.A.D. no.3371. 32. (Recueil
fig.58).
- 366 -. Längswand des Schlafzimmers des Grafen Zamoyski.F. aq.
Ill. Contet. Intérieurs Directoire et Empire ... P.
1932 fig.22.
- 367 -. Lit.exécuté pour Mr. T... à Paris. Stich aq. M.A.D.
no.3371.35 (Recueil fig.3o).
- 368 Fontaine. "châssis de décoration faite pour le Russe de
Samarcande au Théâtre français". F. aq. coll. D.
Paris.
- 369 -. "maison projetée pour Talma".F. aq. M.A.D. no.19161.
- 370 Percier, Fontaine, Chaudet. Fächerentwurf für Joséphine
Bonaparte. Ill. Payot. Napoléon 1893. 57.
- 371 Sekretär von G.Jacob. Ill. H.Lefuel 1923 fig.XXIV.
- 372 Kommode von G.Jacob. Ill. D.Ledoux-Lebard 1965. fig.XLIII.
- 373 Sekretär und Semainier von G.Jacob. Ill. D.Ledoux-Lebard
fig.XLII.
- 374 Percier. Frontispiz des "Recueil..." von 1812. Stich
Lacour.
- 375 -. Entwurf einer Kommode. coll. Lefuel. Ill. H.Lefuel 1923.
fig.IV.
- 376 Stuhl mit Löwenmonopodien in der Bibliothek des Schlosses
von Malmaison.
- 377 Percier. Details der Einrichtung eines Kabinetts für den
König von Spanien in Aranjuez. Stich aq. M.A.D.33
716. 3o (Recueil fig.63).
- 378 Rekonstruktion des Schlafzimmers Bonapartes im Hôtel de
la Victoire. Ill. Wittkop J.F. Die Welt des Empire
M.1968. 56 (ohne Identifizierung, wohl Aufstellung
während einer Ausstellung.)
- 379 Bett aus dem Hôtel de la Victoire von Jacob frères.
Ill. Exp. Tel qu'en lui même A.N. 1969 Paris no.78 fig.
- 380 Bélanger. "Chambre à coucher de Monseigneur comte d'Artois
à Bagatelle. côté de L'alcôve." F. aq. B.N. Est. Va 2o2.

- 381 -. "(idem) ... côté de la cheminée". F. aq. ibid.
- 382 Stutzuhr aus dem Hôtel de la Victoire. Ill. Exp. Tel qu'en lui même. A.N. 1969 Paris no.81 fig.
- 383 Sekretär mit Nikenfiguren. Grand-Trianon Versailles.
- 384 Kommode in Fontainebleau. Ill. E. Hessling s.a. fig.XLI.
- 385 Kommode im Victoria & Albert Museum von Jacob frères. Ill. D.Fitz-Gerald. A Cupboard by Jacob-frères. V & A Yearbook. 4. 1974. 49 fig.1.
- 386 Percier. Table exécutée à Paris pour Mad. B. Stich aq. M.A.D.33716. 19 (Recueil fig.39 no.7).
- 387 -. Plateau exécuté en Porcelaine, à la Manufacture Nat.le de Sèvres pour Me. B... Stich aq. ibid. 48 (Recueil fig.35).
- 388 -. Dekoration einer Bettnische. F. aq. coll. A. Paris.
- 389 -. Pavillon mit Bettnische vor einer Quaderwand. F. aq. Fogg Museum. Ill nach Photo 611/67/2 Witt Library - Courtauld Institute London.
- 390 -. "Candélabre exécuté à Paris pour Mme. B..." Stich Ill. Recueil fig.39 no.4.
- 391 -. "1. Pot à Oille. 2 Fontaine à Thé. 3. Vases exécutés à Paris pour Me. B..." ibid. fig.34.
- 392 Samowar von Biennais aus der Sammlung Niarchos Paris. Ill. O.Lefuel 1965. 278 fig.1.
- 393 Zeichnung einer Teekanne von Percier und Ausführung durch Biennais. ibid. 281 fig.1, 2.
- 394 Sahnepanne von Biennais aus der Sammlung Niarchos. ibid. 279 fig.2.
- 395 Kaffeekanne von Biennais aus der Sammlung Niarchos ibid. fig.3.
- 396 Percier. Candélabre portant Girandoles exécuté à Paris. Stich aq. M.A.D. no.33716.6 (Recueil fig.59).
- 397 -. Entwurf eines Kandelabers für Joséphine. F. lav. M.A.D. GF 9 no.1752 Album Biennais. 43.
- 398 -. Gefässentwürfe F. lav. ibid. 49.
- 399 -. Zwei Serviceentwürfe. F. ibid.15.
- 400 -. Antike Vasen "Etrusques. Vases de terre brune..." aus den Uffizien. F. lav. B.I. Ms 1010. 53.

- 401 Weinkühler von Odier. M.A.D. Legat Odier.
- 402 Suppenterrine von Cheret. Ill. O.Lefuel 1965. 218 fig.2.
- 403 Percier. Entwurf einer Kanne. F. lav. M.A.D. GF 9 no. 1752 Album Biennais 26.
- 404 -. Entwurf einer Suppenterrine. F. lav. ibid. 19.
- 405 Kommode von Benemann in Fontainebleau. Ill. E.Hessling s.a. fig.LIII.
- 406 anonym. Entwurf einer Kommode. F. aq. M.A.D. GF9 no. 1752 Album Biennais 57.
- 407 Percier. Entwurf eines Nachttisches. ibid. 58.
- 408 -. Medaillenkabinett für Denon. ibid.
- 409 Piranesi. Entwurf eines Kamins. Radierung Ill. Diverse manière d'adornare i camini. R. 1769 fig.49 F.883.
- 410 -. idem ibid. 28. F.862.
- 411 Percier. "Cheminée exécutée chez Mr. D... à Paris avec le détail en grand du Basrelief en milieu de la traverse du Chambraille". Stich. Ill. Recueil fig.27.
- 412 Konsoltisch nach einem Entwurf Piranesis, Rijksmuseum Amsterdam. Ill. H. Honour Furniture Designers and Cabinet Makers. L.1971. 150.
- 413 "Painted Room" in Spencer House London. Ill. Croft-Murray 1963. 379.
- 414 Bibliothekssaal von Kenwood House. Ill. Gonzales-Palacios. Mobili d'Arte Mailand 1969 fig.324.
- 415 Percier. Greifenthron aus St. Maria in Trastevere. Blei F. lav. B.I. Ms 1006. 122b.
- 416 Fontaine. Intérieur in Neapel. F. lav. coll. Dr. Paris.
- 417 Kamsetzer. Wandaufriß des Hôtel Grimod de la Reynière. F. aq. Ill. Croft-Murray. 1963. 380.
- 418 nach R.Adam. Innendekorationen für Derby House. Radierung Pastorini. Ill. Works of Architecture t.2. 1779 fig.VIII.
- 419 -. Decke des "Etruscan room" in Derby House. Radierung Pastorini. ibid fig.VII.
- 420 -. Zwei Kaminentwürfe für Derby House. Radierung Zucchi. ibid. fig.VI.

- 421 Etruskischer Raum von Osterley House. Ill. D. Stillman.
Robert Adam und Piranesi. Festschrift Wittkower 1967.
fig.XXI.
- 422 Bélanger. Querschnitt eines Entwurfs des Pavillon
Lauraguais des Hôtel Brancas. F. lav. (Original
M.A.D.) Ill. Hauteceur 1952. t.4 fig.167.
- 423 Vestibül von Maisons-Lafitte.
- 424 Percier. Dekoration des Kuppelinnern des Pavillons des
Ménagerieentwurfes. F. lav. B.E.B.-A.
- 425 Salon des Hôtel Gouthiere. Ill. Marmottan 1925. t.2
fig.11.
- 426 Salon der Bagatelle. Ill. Scott 1972. 479 fig.7.
- 427 Der Spielsaal Marie-Antoinettes in Fontainebleau.
- 428 Das Boudoir Marie-Antoinettes ibid.
- 429 Boudoir des Hôtels Mégret de Serilly. V & A Mus. Contet.
Les vieux hôtels de Paris. Le Temple & le Marais pl.1.
- 430 idem. ibid. pl.2.
- 431 Juwelenschrank Marie-Antoinettes von Schwerdtfeger.
Versailles, Appartements de la Reine.
- 432 Juwelenschrank der Comtesse de Provence von Riesener.
Ill. Gonzales-Palacios. Il Luigi XVI. R. 1967. 384.
- 433 Dugourc. Entwurf eines Konsoltisches. F. aq. M.A.D.
GF 23 no.28. 378. Album Dugourc fig.1.
- 434 -. Entwurf einer Wandnische und Sitzmöbeln. F. aq. ibid.
fig.31.
- 435 -. Entwurf von Sitzmöbeln. Blei. ibid. 26.
- 436 Sessel von G.Jacob, Museum Marmottan Paris. Ill.
Gonzales-Palacios. Il Luigi XVI. R. 1967. 40.
- 437 Sessel aus der Laiterie von Rambouillet Petit Trianon.
- 438 nach Fragonard. Entwurf eines Sessels. Radierung St. Non.
E.A.A. fol.Rés.157 fig.8.
- 439 nach Krafft. "Salle de concert maison de chasse du Duc
de Laval Mont Parnasse..." Stich Ransonnette K.R.P.
fig.99.
- 440 -. "Décoration de la Maison Bellanger Architecte"
Boudoir, Schlafzimmer und Salon. Stich Ransonnette
ibid. fig.93.

- 441 Deckendekoration des Saales XIII der Villa Borghese.
- 442 Spielsaal von Maisons-Lafitte.
- 443 Détournelle. "Décoration de la Salle à manger, dans la Maison de la Cit. ne Dervieux, Rue Chanteraine à Paris". Stich aq. B.N.Est Va 285a.
- 444 -. "Salle des Bains de la Cit. nne Dervieux", "Décoration des grandes Niches". Stich aq. ibid.
- 445 David. Brutus. Ölbild. Louvre.
- 446 -. Porträt des Konsul Meyer. Ölbild. Louvre coll. Beistegui.
- 447 -. Detail: Krönung Napoléons. Ölbild. Louvre.
- 448 Tabouret in Malmaison.
- 449 David. Porträt Mme. Récamiers. Ölbild. Louvre.
- 450 nach Pâris. "Différents Vases, Meubles, Autels et Trépieds". Stich Duport. Ill. St.Non. Voyage pittoresque ... 1789 fig.67.
- 451 Schreibtisch C.A.Boulles für Maximilian von Bayern. Sammlung Buccleuch. Ill. de Salverte. Les ébénistes du XVIIIe siècle P. ed. 1962 fig.VII.
- 452 nach Percier. Frontispiz. Radierung Ill. Quintus Horatius Flaccus. Opera. P.1799.
- 453 -. Vignette "Carm.lib.II". Radierung Giradet ibid.fig.2.
- 454 -. Vignette "Carm.lib.III". Radierung Giradet ibid.fig.4.
- 455 -. Vignette "Satirar.lib.I". Radierung Coiny ibid.fig.7.
- 456 -. Vignette "Epistol.lib.I". Radierung Giradet ibid.fig.9.
- 457 Q.Horatius F. Opera L. 1733-37. t.1. 36/7.
- 458 nach Percier und Fontaine. "Plan projeté pour le rétablissement et augmentation du château de Malmaison". Radierung Hibon. Ill. Résidences des Souverains... P.1833 fig.1.
- 459 Percier, Fontaine, Chaudet, Lemot. Entwurf für eine Quadriga, Seitenansicht F. A.N. AFN. 5.16.
- 460 Percier. Entwurf für einen Brunnen auf der Esplanade des Invalides. F. aq. ibid.

- 461 -. Detail idem. ibid.
- 462 -. Das Mittelportal der Fassade der Invaliden. F. ibid.
- 463 -. idem. F. aq. ibid.
- 464 -. Querschnitt der beiden Kirchen. F. ibid.
- 465 Fontaine. Perspektivische Ansicht der Église des Soldats.
F. ibid.
- 466 -. idem. F. aq. coll. M. Paris.
- 467 -. Thron zwischen den beiden Kirchen der Invaliden. F. lav.
Kunstbibliothek Berlin Hdz 44o3. Ill. E. Berckenhagen.
Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek
Berlin. B.197o fig.
- 468 nach Trepsat. Élevation d'un Trône ... Stich. Ill. Détour-
nelle an XIII fig.13.
- 469 Percier. Innendekoration der Madeleine Paris. F. lav.
M.A.D. Dessins originaux t.6o.3o.
- 47o -. Detail idem. ibid.
- 471 Clemence. Entwurf einer Brücke. F. lav. B.E.B.-A.
- 472 nach Lebas. Entwurf eines Leuchtturms. Stich G.-P.II 56.
- 473 nach Hurtauld. "Coupes et Elévations du Grenier public..."
Stich G.-P.II.55.
- 474 nach Clemence. "Coupe et Elévation de la Bourse..."
Stich G.-P.II.59.
- 475 nach Pompon. "Coupe et Elévation de la Bourse..."
Stich G.-P.II.61.
- 476 nach Gasse l'Aine. "Elévation et Coupe de la Cimetière
public..." Stich G.-P.II.65.
- 477 nach Guignet. Grundriss und Querschnitt "Cimetière
public". Stich G.-P.II.7o.
- 478 nach Grandjean. Grundriss: "Elisée ou Cimetière public..."
Stich G.-P.II.64.
- 479 -. "Elévation" idem. Stich G.-P.II.66.
- 48o -. Querschnitt idem. Stich G.-P.II.67.
- 481 nach Dédéban. Grundriss "École nationale des Beaux Arts.
Stich G.-P.II.76.
- 482 -. Querschnitt idem. Stich G.-P.II.78.

- 483 -. "Élévation" idem. Stich. G.-P.II.77.
- 484 Lebas. Fassadenentwurf für eine Seefahrtsschule. F. aq. B.E.B.-A.
- 485 F. Grundriss idem. F. aq. B.E.B.-A.
- 486 Lefuel. idem. F. aq. B.E.B.-A.
- 487 Lebas. Fassadenentwurf für einen Palast der Ehrenlegion (2.Grand-Prix 1806). F. lav. B.E.B.-A.
- 488 de Joly. Entwurf eines Throns (Prix d'Émulation Dezember 1815). F. aq. B.E.B.-A.
- 489 Lebas. Querschnitt einer Basilika (Prix d'Émulation 1801). F. lav. B.E.B.-A.
- 490 L.Normand. Frontispiz. Stich. Ill. - Paris moderne ou Choix de Maisons ... P. 1837 t.1. fig.1.
- 491 nach Grillon. Aufriss: Maison rue St. Dominique 91. Stich L.Normand ibid. fig.61.
- 492 nach Lesueur. Aufriss: Maison Boul. des Capucines 7. Stich L.Normand. ibid. fig.32.
- 493 nach Famin. Aufriss: Maison, rue neuve de Berry. Stich L.Normand. ibid. fig.34.

LEBENS LAUF

Am 12.3.1946 wurde ich als erstes Kind des Industriekaufmannes Hans Ottomeyer und seiner Ehefrau Gisela geb. Knauf in Detmold geboren. In Essen besuchte ich die Grundschule und das Realgymnasium, in Hannover das humanistische Kaiser-Wilhelmsgymnasium. Oberstufe und Abitur 1966 absolvierte ich im Internat Landschulheim am Solling in Holzminden. Nach einem Semester Biologie in Göttingen wechselte ich Studienort und -fach und immatrikulierte mich 1967 in Freiburg i.Br. mit Kunstgeschichte als Hauptfach und als Nebenfächer klassische Archäologie und neuere deutsche Literaturgeschichte. Nach vier Semestern ging ich für ein Semester nach Berlin, dann für ein Studienjahr an das Courtauld Institute nach London. Meine Arbeit an der Dissertation begann ich 1971 in München, wo mein Doktorvater Professor Sauerländer inzwischen die Leitung des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte übernommen hatte. Mit zwei Stipendien des DAAD und der französischen Regierung hielt ich mich 1972 und 1974-5 in Paris auf, um die Recherchen zu meiner Doktorarbeit durchzuführen. Dort war ich an der Ecole Pratique des Hautes Etudes eingeschrieben und nahm an Übungen teil. Durchführung und Abschluß meiner Arbeit in den Jahren 1973 und Ende 1975 wurden von der Universität München mit dem Graduiertenförderungsstipendium unterstützt. Meine Studienschwerpunkte lagen bei europäischem Mittelalter, der Kunst des 17.-19. Jahrhunderts in Frankreich und England sowie bei Architektur und Kunsthandwerk. Im Laufe meines Studiums besuchte ich Vorlesungen und Übungen der Professoren und Dozenten: Adam, Bielefeld, Blunt, Buddensieg, Chastel, Eckstein, Elbern, Goepfert, Hohler, Kidson, Lisner, Sauerländer, Schwan, Weis, Zarnecki.

D. GRÄBNER

DISSERTATIONS U. OFFSETDRUCKEREI



Gotenstraße 3
8602 Altendorf bei Bamberg
Telefon: 09545 / 8791